مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد ١٠ ، العدد ٤

الإيقاع في شعر أبي مروان الجزيري الأندلسي

م.د.غيداء أحمد سعدون شلاش طالبة الماجستير هدى مصطفى عبد ا
كلية التربية للبنات كلية التربية
جامعة الموصل

تاريخ تسليم البحث : ٢٠١٠/١١/١١ ؛ تاريخ قبول النشر : ٢٠١١/٤/٢١

ملخص البحث :

الشعر جزءٌ من النفس الإنسانية، وهو لغة النفوس يرافقها ويجتاز معها مراحل الحياة، ويشاطر الإنسان أفراحه وأحزانه، ويعد الإيقاع جزءاً من هذه النفوس إذ يلازم الإنسان في دقات قلبه المنتظمة.

وقد وجدنا أن الإيقاع في شعر أبي مروان الجزيري الأندلسي ممكن أن يكون ميداناً يجوبه قلم الباحث؛ هذا الشاعر الذي غفلت عن إيقاع شعره الأقلام رغم ما فيه من جذب عند قراءته.

وجاءت الخطة مصدرة بتمهيد ثم مبحثين وبعدها خاتمة، تضمن التمهيد التعريف بالإيقاع وأهميته ونبذة عن حياة الشاعر، ثم تناول المبحث الأول دراسة (الإيقاع الخارجي) في فرعين؛ كان الأول مخصصاً للأوزان الشعرية التي انقسمت على بحور مفردة وبحور مركبة، في حين كان الفرع الثاني مخصصاً للقافية فتم تسليط الضوء عليها وعلى حروفها وحركاتها وأنواعها وعيوبها .

أما المبحث الثاني فقد درس (الإيقاع الداخلي) وضم ثلاثة فروع : تضمن الأول منها المحسنات البديعية، وفيه تمت دراسة الجناس، وطباق السلب، ورد العجز على الصدر، والمقابلة، والترصيع، والسجع، أمّا الثاني فقد كان من نصيبه التكرار وشمل تكرار الحروف وتكرار الكلمات، في حين ضم الفرع الثالث التجمعات الصوتية التي عملت على إنتاج إيقاعية دلالية مميزة في نصوص الجزيري .

وتضمنت الخاتمة أهم ما توصل إليه البحث من نتائج، وبعدها انتهى البحث بعرض قائمة تضم المصادر والمراجع اقتضى البحث حضورها.

Rhythm in the Poetry of Abi Marwan Al-Juzairy Al-Andalusy

Lecturer Dr.
Ghayda A.Sadoon
College of Education for Girls

M.A. Student
Huda Mustafa Abdullah
College of Education

University of Mosul

Abstract:

Poetry is part of the human soul, and it is the soul of language with which it accompanies and passes through life stages, and share the human being his pleasure and sorrow. Rhythm is considered part of these souls because it accompanies him in his regular heart beatings.

We have found that rhythm in the poetry of Abi Marwan Al-Juzairy Al-Andalusy might be a field that the researcher's writes about; this poet whose pen has covered his poetry rhythm in spite of the attraction it contains when reading.

The plan came firstly with a preface then two sections and a conclusion. The preface includes rhythm definition, its importance and a biography of the poet. Then, the first topic deals with studying the (external rhythm) in two branches; the first was devoted for the poetic meters which were divided into single meters and compound meters, whereas the second branch was devoted for rhyme, where light as shed on it and its letters, movements, types and defects.

While the second section has studied the (internal rhythm) which contains three branches: the first includes the rhetorical beautifiers, within it, homophony was studied, opposition, reversives antonymy, returning the second hemistich to the first hemistich, antonym, rhyme scheme and assonance. The second shares the repetition including letters repetition and words repetition, while the third contains the acoustic clusters which made on producing a special indicative rhythm in Al-Juzairy's texts.

The conclusion includes the most important results which the researcher reached, then the research ended up in presenting a list which contains the sources and the references which the research requires.

التمهيد

١- في مفهوم الإيقاع :

يحتل الإيقاع موقع الصدارة بين الخصائص المميزة للقصيدة الشعرية إذ يمكن عده من أبرز عناصرها والقاعدة الأساسية التي تقوم عليها وهو عنصر مهم لزيادة الجمالية في النص.

وهو في اللغة من: الوَقْع " وقعة الضرب بالشيء، ووَقعُ المطر، ووَقعُ حوافر الدابة "(١)، و"الوقيعُ من السيوف وغيرها ما شُحِذ بالحجر"(٢). أما "إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها"(٣)،ومنه الميقعُ والميقعة وهي المطرقة، والميقعَة أيضاً: خشبة القصار التي يُدقُ عليها(٤). والإيقاع في المعجم الوسيط هو"اتفاقُ الأصوات وتوقيعها في الغناء"(٥).

وهناك تقارب بين المعنى اللغوي للإيقاع والمعنى الاصطلاحي، فهو اصطلاحاً "وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم.....في أبيات القصيدة"(٦).

ويمكننا القول أن الإيقاع هو"جَرس التفعيلة المسموع أو المحسوس به، والمختلف من بحر إلى آخر"(٧)، ذلك أن الإيقاع "في الشعر تمثله التفعيلة في البحر العربي"(٨).

أما جبور عبد النور فيعرف الإيقاع على أنه : "فن في إحداث إحساس مستحب بالإفادة من جَرس الألفاظ، وتناغم العبارات، واستعمال الأسجاع وسواها من الوسائل الموسيقية الصائتة"(٩).

وإن كلمة الإيقاع تعني "الجريان أو التدفق ويقصد بها التواتر المتتابع كما هو الحال بين الصوت والصمت أو الحركة والسكون"(١٠).

---

(١) كتاب العين: الخليل بن أحمد الفراهيدي، ج٢ :١٧٦، مادة(وقع).

(٢) نفسه، ج٢: ١٧٧، مادة(وقع)؛ وينظر: مقاييس اللغة: أحمد بن فارس بن زكريا،١٠٦٢،مادة(وقع).

(٣) لسان العرب : ابن منظور ،ج١٥: ٣٧٣،مادة(وقع)؛ وينظر: متن اللغة: أحمد رضا،مج٥: ٧٩٩، مادة(وقع).

(٤) ينظر: تاج العروس: محمد مرتضى الزبيدي،ج٥: ٥٤٨،مادة(وقع).

(٥) ابراهيم أنيس وآخرون،ج٢: ١٠٥٠،مادة(وقع).

(٦) النقد الأدبي الحديث: د.محمد غنيمي هلال، ٤٦١.

(٧) الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي رصد لأحوال التكرار وتأصيل لعناصر الإيقاع الداخلي: د. مصلح عبد الفتاح النجار وأفنان عبد الفتاح النجار، مجلة جامعة دمشق، مج٢٣، ع١، ٢٠٠٧م، ١٢٨.

(٨) النقد الأدبي الحديث، ٤٦١.

(٩) المعجم الأدبي، ٤٤.

(١٠) ينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبة وكامل المهندس،٧١.

ويتعلق الإيقاع بذائقة المتلقي النفسية حيث يتأثر به تأثراً شعورياً أو لا يتأثر، كما يركز الإيقاع على حالة المتلقي النفسية؛ لأن الإيقاع هو إيقاع للنشاط النفسي الذي من خلاله لا ندرك صوت الكلمات فحسب، بل ما فيها من معنى وشعور(١)، فهو يعبر عن حركة النفس الشعورية والانفعالات النفسية لذا وجب أن يكون هناك إيقاع خاص لكل تجربةٍ ينسجم معها ويخضع لها(٢).

كما أن الإيقاع يوظف المادة الصوتية من حيث هو "مجموعة أصوات متشابهة تنشأ في الشعر خاصة، من المقاطع الصوتية للكلمات بما فيها من حروف متحركة وساكنة"(٣). من هذا نفهم أن الإيقاع يتمخض في الأصوات والحروف والكلمات والجمل، وهو"تنسيق صوتي يأتي كمحصلة لتعاقب المقاطع المنبورة أو الخفية"(٤). إن عملية تحقيق الإيقاع في النص الشعري تعتمد على التكرار مهما يكن عدد مرات هذا التكرار، فمجرد تردد التفعيلة ولو لمرتين يتحقق الإيقاع(٥).

وللإيقاع أهمية كبرى بوصفه "وحدة بنائية عضوية في القصيدة لا يمكن أن يقوم من دونها النص الشعري"(٦)، كما تتجلى هذه الأهمية في القيمة الجمالية المتولدة عنه، إذ لا يوجد شعر بدون إيقاع، فشرط الشعر ينبع من أنه يكون قد اكتسب من لغته إيقاعاً خاصاً، ومهما يكن من تعريف الإيقاع فهو شيء أساس في الشعر؛ لذا فقد حظي باهتمام الكثير من النقاد والباحثين.

ويؤكد محمد كنوني أن الإيقاع هو حصيلة العلاقة الجدلية بين الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي وهذه العلاقة تسمو بالوظيفة الشعرية(٧).

---

(١) ينظر:الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي رصد لأحوال التكرار وتأصيل لعناصر الإيقاع الإيقاع الداخلي: د. مصلح عبد الفتاح النجار وأفنان عبد الفتاح النجار، مجلة جامعة دمشق، مج٢٣، ع١، ٢٠٠٧م،١٢٥ .

(٢) ينظر: الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية: د.مجيد عبد الحميد ناجي، ٥٨؛ وينظر: في سيمياء الشعر الشعر القديم دراسة نظرية تطبيقية: محمد مفتاح، ٣٨.

(٣) الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة: مصطفى جمال الدين،٧.

(٤) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: سعيد علوش،٢١١.

(٥) ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري: د. محمد فتوح أحمد، مجلة البيان، الكويت، ع٢٨٨، ١٩٩٠م، ٥٨.

(٦) البنية الصوتية في شعر بدر شاكر السياب قصيدة مدينة السندباد نموذجاً: د.هدى صحناوي، مجلة جامعة دمشق، مج١٧، ع١، ٢٠٠١م، ٥٣.

(٧) ينظر: اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد،٣٢.

وبناءً عليه يتكون الإيقاع من أمرين (الإيقاع الخارجي) ويضم الوزن الشعري الذي تقوم عليه القصيدة وما يندرج تحته من التفعيلة وما يعرض لها، فضلاً عن القافية، و(الإيقاع الداخلي) وما يحوي من ظواهر بديعية كالجناس والطباق والسجع والترصيع فضلاً عن التكرار والتجمعات الصوتية ذات الأثر في إيقاعية البيت الشعري.

٢ـ نبذة عن حياة أبي مروان الجزيري:

أبو مروان الجزيري أحد كتّاب القرن الرابع الهجري وشعرائه في بلاد الأندلس، اسمه "عبد الملك بن إدريس الجزيري الكاتب أبو مروان"(١).أما **مولده :** فإن ولادة الشاعر أبي مروان الجزيري غير معروفة الزمان، ولكن ما يؤكده الباحثون أنه عاش في الجزيرة الخضراء التي ينسب إليها(٢).

أما بالنسبة لوفاته فقد كانت سنة ٣٩٤هـ، وابن عذارى المراكشي يجعلها بعد أربع سنوات(٣)، أما عن أسرته تخبرنا قصيدته الرائية بأن له زوجاً و أولاداً خمسة وبنتاً واحدة(٤).

ويكتنف الغموض الشطر الأول من حياة أديبنا، أما ما وصل إلينا من حياته في الشباب أنه كان وزيراً من وزراء الدولة العامرية، وكاتباً من كتابها(٥).

ولعل أهم حدث رئيس في حياته كان متمثلاً بدخوله السجن في عهد الحاجب المنصور(ت ٣٩٢هـ) أكثر من مرة، ثم مقتله في سجن ابنه المظفر، وسبب سجنه حسبما يرى الدكتور أحمد عبد القادر صلاحية اغتراره بنفسه، فقد ظن أنه صار الرجل الأكثر أهمية في

---

(١) جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس: الحميدي، ٢٨٠ ؛ كتاب الصلة: ابن بشكوال أبي القاسم خلف بن عبد الملك، ق٢،ج٦ ،٣٥٦. بغية الملتمس في تاريخ رجال الأندلس علمائها وشعرائها وذوي النباهة فيه ممن دخل فيها أو خرج عنها : احمد بن يحيى بن احمد بن عميرة الضبي،٣٦٢ ؛ وينظر: مطمح الأنفس ومسرح التأنس في ملح أهل الأندلس :الفتح بن خاقان ،١٣.

(٢) ينظر: المغرب في حلى المغرب : ابن سعيد : تحقيق : شوقي ضيف ج١ :٣٢٠ ؛ نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب :ج١، ٥٨٦ ؛ اللباب في تهذيب الأنساب، ج١ : ٢٧٨ ؛ معجم البلدان : ياقوت الحموي ، ج٢ : ١٣٦.

(٣) ينظر: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة : ابن بسام الشنتريني ، ق٤ ، مج١ : ٥٢ ؛ البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، ج٣: ٢٦ ؛ وينظر قصة مقتله في: الذخيرة، ق٤، مج١، ٥٢.

(٤) ينظر: شعر أبي مروان الجزيري الأندلسي: جمع وتحقيق: د. أحمد عبد القادر صلاحية، ١٣٧.١٣٦.

(٥) ينظر: جذوة المقتبس، ٢٨٠.

الحاشية، وأن المنصور لا يقدر على الاستغناء عنه، فعتب المنصور على الجزيري وجفاه وسخط عليه ثم سجنه في مقر حكمه بالزاهرة ثم نفاه إلى طرطوشة(١).

مكانته الأدبية:

أعجب الناس بالجزيري في حياته وبعد مماته؛ وذلك لموهبته الشعرية والنثرية فقد عرفنا أن له رسائل وأشعاراً كثيرة مدونة(٢)، كما أشاد المترجمون له بأدبه وعلو مكانته ووصف بأروع الأوصاف، وممن أسبغ عليه الثناء في حياته الحاجب المنصور الحاكم ذي اللمحات النقدية، وكان هذا الثناء سلماً للوصول إلى المراتب العالية(٣)، إذ قال له المنصور: "لله درك يا أبا مروان قسناك بأهل العراق ففضلتهم فبمن تقاس بعد"(٤). وقيل عنه: "الكاتب البليغ"(٥)، وأعجب الحميدي الحميدي به ووصفه بأنه "عالم أديب شاعر كثير الشعر، غزير المادة، معدود في أكابر البلغاء، ومن ذوي البديهية في ذلك"(٦).

كما أن أبا مروان الجزيري قد شُبه بابن عبد الملك بن الزيات المشرقي في بلاغته وبراعته(٧). وقد طرق الجزيري أغراض الشعر المتنوعة فكان من هذه الأغراض (شعر السجن) الذي احتل شطراً كبيراً في شعره يصف حاله وبعده عن أهله وأولاده متمثلاً في قصيدته الرائية ذات المائتين وتسعة عشر بيتاً ، كما وصف طبيعة الأندلس الخلابة وخاصة الأزهار ومنها مقطوعتين للورد والسوسن، ووصلت منه أيضاً مقطوعة في الخمرة، كما كان لديه شعر في المدح، كل هذا يوضح لنا مدى قدرة الشاعر وتمكنه من الشعر في فترة تميزت بظهور شعراء أندلسيين مبدعين.

---

(١) ينظر: شعر أبي مروان الجزيري، ٤٨؛ والزاهرة: مدينة بقرطبة من البلاد الأندلسية، الروض المعطار: الحميري، ٢٨٣، طرطوشة: مدينة بالأندلس في سفح جبل. ينظر: الروض المعطار، ٣٩١.

(٢) ينظر: جذوة المقتبس ٢٨٠.

(٣) ينظر: شعر أبي مروان الجزيري، ٦٧.

(٤) الذخيرة، مج٤: ق١: ٣٦.

(٥) البيان المغرب، ج٣: ٢٦.

(٦) جذوة المقتبس، ٢٨٠.

(٧) ينظر: الأدب الأندلسي من الفتح حتى سقوط الخلافة:د.منجد مصطفى بهجت، ٢٧٣؛ وابن عبد الملك الزيات هو محمد بن عبد الملك وزير المعتصم والواثق العباسيين، عالم باللغة والأدب، من بلغاء الكتاب والشعراء(ت٢٣٣هـ) ينظر: الأعلام، ج٦: ٢٤٨.

المبحث الأول : الإيقـاع الخارجي

من المعلوم أن الإيقاع الخارجي لأي نص شعري يتمثل في الوزن العروضي وما يضمه من زحافات وعلل ذات الأثر في إيقاعية الأبيات الشعرية، كما يتمثل بالقافية التي تحمل تحت طياتها مدلولات عميقة من خلال حرف الروي وحركته، وعلى هذا الأساس قُسم المبحث على فرعين يدور الأول حول الأوزان الشعرية وما يندرج تحتها من ترخصات عروضية، أما الثاني فقد خصص للقافية حروفها وأنماطها وعيوبها.

أولاً: الأوزان الشعرية

تنبه القدماء إلى أهمية الوزن الشعري وعدوه من أهم ما يميز القول الشعري، حيث قال قدامة بن جعفر ت(٣٣٧هـ) عند تعريفه للشعر بأنه "قول موزون مقفى يدل على معنى"(١)، كما عدوه من أبرز مقومات الشعر ،وحافظوا عليه أشد المحافظة، وأكد ابن طباطبا العلوي ت(٣٢٢هـ) على أن "للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه"(٢).

ويتكون البناء الإيقاعي للنص الشعري من تركيب الوزن مع القافية ويُعدان في القصيدة العربية "دعامتها الموسيقية"(٣)، وينظم الوزن العواطف والتجارب التي توجد في الشعر حيث يكون يكون الوزن تابعاً لحالة الشاعر الانفعالية والتجربة التي يمر بها، فالتجربة الشعرية هي التي تحدد على الشاعر الوزن الذي يتلاءم مع طبيعتها(٤)،وهو عبارة عن جاذبية موسيقية ترتبط بجسد بجسد الإيقاع(٥).

ويمكننا القول بأن الوزن هو"مفتاح القصيدة فهو يضطلع بمهمة تحقيق الإيقاع الجمالي لموسيقاها"(٦). وسُمي الوزن بالبحر؛ لأنه يشبه البحر الذي لا ينتهي فكذلك البحور الشعرية يوزن يوزن بها ما لا يتناهى من الشعر(٧). وتقسم البحور الشعرية بحسب التفعيلات التي تكّونها على بحور صافية وبحور مركبة.

---

(١) نقد الشعر، ١٥.

(٢) عيار الشعر، ٥٣.

(٣) السكون المتحرك دراسة في البنية والأسلوب تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجاً: علوي الهاشمي، ج١: ٥٧.

(٤) ينظر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: د.محمد صابر عبيد، ٢١.

(٥) ينظر: الرثاء في شعر هذيل دراسة فنية: أحمد يعقوب عطا غثوان (رسالة ماجستير)، ١٢٢.

(٦) الإيقاع في شعر شاذل طاقة، (رسالة ماجستير)، ١٣.

(٧) ينظر: موسيقى الشعر: د.إبراهيم أنيس، ٥١.

١- البحور الصافية:

يسمى البحر الشعري الذي تتألف تفعيلاته من تفعيلة واحدة مكررة بالبحر الصافي أو البحر المفرد. واستخدم الجزيري البحور الصافية في شعره، ويمكننا إدراج البحور الصافية التي نظم عليها شعره في الجدول الآتي:

البحر	عدد النصوص
الكامل	٧
المتقارب	١
مجموع النصوص	٨

بحر الكامل

يعد بحر الكامل من البحور الشعرية التي أولاها الشعراء أهمية خاصة فقد "احتل مكان الصدارة في الشعر العربي"(١).

وهو بتكرار تفعيلته الصافية ست مرات . ثلاثة في كل شطر . وقبوله للزحافات والعلل يصلح لكل أغراض الشعر، ويقترب من الشدة أكثر من الرقة(٢).

وحذا الجزيري حذو سابقيه فقد جاء أكثر شعره على هذا البحر حيث وردت فيه سبعة نصوص متنوعة الأغراض، حيث كان وزناً لقصيدته في مدح المنصور، التي مطلعها:

أما الغَمامُ فَشاهِدٌ لَكَ أنّهُ   لا شكّ صِنوكَ بل أخوكَ الأوثقُ(٣)

تبدأ القصيدة بزحاف الإضمار ويأتي في مستهل البيت الأول؛ ليكون مدخلاً مناسباً لهذا الإضمار الذي سيرد على طول الأبيات، كما يعد مفتاحاً إيقاعياً تفتتح به القصيدة، حيث ورد بنسبة ٤٦,١%، في حين وردت التفعيلة الصحيحة(مُتفاعِلنْ) بنسبة ٥٣,٨%؛ إن نسبة ورود هذا الكم من الإضمار يبطئ من سرعة الوزن حيث عُرف هذا البحر بسرعته وعجلته(٤).-

وقد وردت له نصوص في وصف الطبيعة على هذا البحر، ونقل الجزيري لنا صورة مشرقة من صور الطبيعة الأندلسية التي عاش في كنفها، فجاء وصفه لها رائعاً، ويصفه الدكتور أحمد هيكل بـ "خير شعراء الطبيعة"(٥)، حيث يقول في أحد نصوصه:

شَهِدَتْ لنُوّار البنفسجِ ألسنٌ   من لَونِهِ الأحوى ومن إيناعِهِ

---

(١) فن التقطيع الشعري والقافية: د.صفاء خلوصي، ٩٧.

(٢) ينظر، نفسه، ٩٥.

(٣) شعر أبي مروان الجزيري، ١٧٠؛ والصنو: المثل.

(٤) ينظر: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه: محمد النويهي، ج١: ٦٠.

(٥) الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، ٢٧٨.

بمشابِهِ الشّعر الأثيثِ أعارَهُ   قمرُ الجبينِ الصّلتِ نورَ شُعاعِهِ(١)

يستخدم الجزيري في هذه القصيدة المؤلفة من تسعة أبيات زحاف الإضمار بنسبة ٤٦,٢%، بينما وردت التفعيلة التامة بنسبة ٥٣,٧%، ونلاحظه يبطئ من سرعة إيقاعية الأبيات من خلال زيادة المقاطع الطويلة، وربما عمد إلى ذلك ليهب المتلقي مجالاً ليتمعن بالتشكيل التصويري الذي يتعمده الشاعر في تصوير الأزهار وألوانها وبديع تشكلها.

كما وردت قصيدته الرائية المكونة من مئتين وتسعة عشر بيتاً على بحر الكامل، وهذه القصيدة بعثها إلى أسرته من سجنه في قلعة طرطوشة، وموضوعها في الآداب والسنة، قال عنها الحميدي "لا أعلم لأحدٍ مثلها في معناها"(٢).يستهل الجزيري قصيدته بزحاف الإضمار؛ ليمهد لهذا الزحاف الذي سيرد على طول أبيات القصيدة، إذ قلما يوجد بيت لا يحتوي على هذا الزحاف، يقول في البيت الأول:

ألوى بِعَزم تَجَلدِي وتَصَبّرِي   نَأيُ الأحِبَةِ وَاعتيادُ تَذَكّرِي(٣)

استطاع الشاعر أن يطوع هذا البحر المعروف بسرعته وكثرة حركاته ليفصح عن تجربته في سجنه، وذلك من خلال تقنية الإضمار ليتناسب مع جو القصيدة المفعم بالنصائح والابتهال إلى الله . سبحانه وتعالى . ليفرج همه، كما أن الإضمار يزيد من سكنات النص؛ ليتناسب مع عيشه في السكون . السجن . فأكثر من سكنات الأبيات لتتماشى مع سكناته، ومما هو واضح في هذه القصيدة أن الغربة التي عاشها قد أوحت إليه بأعذب ألحان الحنين، فجاء الإيقاع العام حزيناً متكامل النغمات؛ نظراً لبعده عن أسرته وعيشه وحيداً. فيقول واصفاً بعده عن أسرته وأولاده:

وَقُصِرتُ عنهم فاقتصرتُ على جوىً   لم يُدْعَ بالواني ولا بالمُقَصِر
ها إنما ألقى الحبيبَ توّهماً   بضمير تذكاري وعَيْنِ تَفكرّي(٤)

بهذه النبرة الحزينة يعبّر الجزيري عن شوقه لأولاده، ويكثر في هذه الأبيات الإضمار، مما يدل على حزنه العميق، وذلك بكثرة السكون في الأبيات؛ ليطول الإيقاع تناسباً مع طول شوقه ومعبراً عن حزنه لفراق أحبته.

---

(١) شعر أبي مروان الجزيري، ١٦٨؛ والنوار: الزهر، الأحوى: حمرة إلى سواد، الأثيث: الغزير الطويل، الصلت: الواسع.وقد ورد البيت الثاني برواية الذخيرة:ق٤، مج١: ٥٠ :

لمشابهِ الشعر الأثيث أعاره الـ   قمر المنير الطلق نورَ شُعاعِهِ

(٢) جذوة المقتبس، ٢٨٠.

(٣) شعر أبي مروان الجزيري، ١٣٢؛وألوى: أذهب، التجلد: الصبر والشدة، النأي: البعد.

(٤) نفسه ، ١٣٣؛ وقصرت: منعت، الجوى: شدة الوجد من الحزن، الواني: الضعيف.

وفي أحد الأبيات يقول:

عِلْقي النفيسُ الخَطِرُ أفديهِ منَ الـ   خَطْبِ الملمِّ بكلِّ عِلقٍ مُخْطِرِ (١)

فضلاً عن زحاف الإضمار الطاغي على تفعيلات البيت يحضر **التدوير** الذي يلجأ إليه الجزيري. ولا سيما عند (أل) التعريف في (الـ خطب) فيوحي لنا بجسامة الخطب الذي قد يصيب أولاده نتيجة سجنه، ويواصل التدوير حضوره في القصيدة إذ نلمحه خمس مرات(٢)، وبذلك يخلق إيقاعاً متغايراً عن إيقاع الأبيات الأخرى؛ وذلك بقراءة الشطرين دون توقف. وربما لجأ إليه لكسر رتابة التكرار إذ أن القصيدة ذات نفس شعري طويل.

ومن أجمل أبيات القصيدة بيت يذكر فيه شوقه وحنينه الذي يرجح أنه لأبنته دون ذكر اسمها(٣)، حيث يقول:

واذكرُ بسرٍّ تحيتي مَن لَم أبحْ   لكَ باسمهِ ولعلةٍ لَم يُذْكَرَ (٤)

نلاحظ أن إيقاع البيت جاء متوازناً حيث تساوت نسبة التفعيلات التامة إلى نسبة التفعيلات المضمرة بثلاث لكل منها، كما تساوت نية الشاعر في ذكر من يبعث له التحية وعدم ذكر اسمه (واذكر...لم يذكر).

ويمكننا حصر الزحافات والعلل التي أوردها الجزيري ضمن بحر الكامل في الجدول الآتي:

رقم النص *	عدد الأبيات	التفعيلة	نوعها	عدد مرات تكرارها
٣	٢	مُتفاعِلُنْ	صحيحة	٧
		مُتْفاعِلُنْ	مضمرة	٥
٤	١٠	مُتفاعِلُنْ	صحيحة	٣٦
		مُتْفاعِلُنْ	مضمرة	١٦
		مُتفاعِلْ	مقطوعة	٢
		مُتْفاعِلْ	مقطوعة ومضمرة	٦
٦	٢١٩	مُتفاعِلُنْ	صحيحة	٥٦٧

---

(١) نفسه، ١٣٦؛ والعلق: النفيس، الخطر: ارتفاع القدر والمنزلة.

(٢) ينظر: نفسه، ١٣٦، ١٤٩، ١٥٠، ١٥١، ١٥٣ وجميعها كانت مع (أل التعريف).

(٣) ينظر: نفسه،٣٦.

(٤) نفسه، ١٣٧.

* رقم النص في شعر أبي مروان الجزيري .

رقم النص *	عدد الأبيات	التفعيلة	نوعها	عدد مرات تكرارها
		مُتْفاعِلُنْ	مضمرة	٧٤٧
٧	٨	مُتَفاعِلُنْ	صحيحة	٢٤
		مُتْفاعِلُنْ	مضمرة	٢٤
٨	٧	مُتَفاعِلُنْ	صحيحة	٢١
		مُتْفاعِلُنْ	مضمرة	٢١
٩	٩	مُتَفاعِلُنْ	صحيحة	٢٩
		مُتْفاعِلُنْ	مضمرة	٢٥
١٠	١٣	مُتَفاعِلُنْ	صحيحة	٤٢
		مُتْفاعِلُنْ	مضمرة	٣٦

يتضح من الجدول أن زحاف الإضمار شيء أساس في نصوص الجزيري الشعرية؛ ليخفف من سرعة إيقاع بحر الكامل المعروف بكثرة حركاته بما يتلاءم مع التجربة الشعورية التي يحس بها.

كما يطل علينا نوع جديد من التقنيات العروضية وهي علة القطع وتُعرف بـ "حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله"(١)، حيث حاول الجزيري أن يخفف من طول تفعيلات الكامل وجلجلته، كما يمزج بين القطع والإضمار، إن هذه الزحافات والعلل "تسهم في إحداث تغيرات إيقاعية في القصيدة"(٢)، وقد نجح الجزيري في استخدام هذا البحر لأغراض متنوعة، فحقاً كان بحر الكامل "بحراً طيعاً لا وعورة فيه"(٣)، وهذا ما كان واضحاً في نصوصه التي نظمها على وزن الكامل الذي وجده ملاذاً آمناً للإبداع ولتفجير طاقاته المكنونة .

---

(١) فن التقطيع الشعري والقافية، ٢٨.

(٢) القصيدة العربية الحديثة، ٣٨.

(٣) في حداثة النص الشعري . دراسة نقدية .: د. علي جعفر العلاق، ٩٢.

بحر المتقارب

المتقارب من البحور الصافية التي ترد فيها تفعيلة (فَعُولُنْ) أربع مرات في الصدر ومثلها في العجز ،وقال حازم القرطاجني عنه أن له "سباطة وسهولة"(١)، ونظم الجزيري على هذا البحر مقطوعة من ثلاث أبيات موضوعها المديح، يقول فيها:

سُروري بغُرَّتِكَ المُشْرِقَهْ   وَدِيْمَةِ رَاحتِكَ المُغْدِقَه
ثَناني نَشْوانَ حتى هَوَيْـ   ـتُ في لُجّةِ البركَةِ المُطْبِقَهْ
لئنْ ظَلَّ عبدُكَ فيها الغَرِيْقَ   فجودُكَ مِن قَبلُ ذَا أَغْرَقَهْ(٢)

وقد أجاد الجزيري حين استخدم هذا البحر الذي قيل عنه أنه "سهل يسير ذو نغمة واحدة متكررة"(٣)؛ إذ نجد لهذه الأبيات إيقاعاً سلساً تنساب فيه الحركة، وهذا ما يتناسب مع الموضوع الذي قيلت فيه من إبراز لكرم الممدوح وشدته ، ومما أعان على ذلك وجود **التدوير** في البيت الثاني؛ محاولة منه لإخفاء الوقفة بين الشطرين حتى كأنه يخفي الفروقات بينه وبين ممدوحه من شدة سروره بتلك الغرة المشرقة، فاحكم الربط بين شطري البيت عن طريق التدوير، هذا وترى الدكتورة بشرى البستاني أن التدوير "ليس ظاهرة اعتباطية بل هي أداة تعبيرية ذات قدرة على تحقيق مرمى نفسي ودلالي يقصده الشاعر"(٤)، ولاسيما أن التدوير كان عند حرف الياء وهو يعطي امتداداً بالصوت ليعبر عن سقوطه وغرقه في كرم ممدوحه. ومن الملاحظ في هذه المقطوعة أنه طرأت تغيرات على تفعيلة المتقارب (فَعُولُنْ)، فجاء بالقبض وهو "حذف الخامس الساكن"(٥) بنسبة ٢٥% ؛ وذلك لزيادة سرعة الأبيات، كذلك جاءت علة الحذف وهي "إسقاط السبب الخفيف الأخير من التفعيلة"(٦)، فقد وردت في ضرب الأبيات الثلاثة جميعها، كما كما وردت في عروض البيتين الأولين .

ويمكننا القول، أنه وظف علة الحذف في عروض البيتين؛ ليكون الشطر الثاني سريع اللحاق بالشطر الأول، وكذلك وظفها في الضرب لتتوالى الأبيات الواحد تلو الآخر كتوالي انفراط جود الممدوح وانهمار كرمه على الشاعر فنجده يقول:(دِيْمَةِ رَاحتِكَ المُغْدِقَهْ) فكرم الممدوح يهطل عليه كالمطر، كما تهطل التفعيلات الواحدة تلو الأخرى، ويعمل الزحاف على اختصار

---

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ٢٦٩.

(٢) شعر أبي مروان الجزيري، ١٧٢ ؛ والديمة: المطر الدائم ؛ ووردت كلمة (نشوان) مفتوحة والأصح الضم.

(٣) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: د. عبد الله الطيب المجذوب، ج١: ٣١٢.

(٤) لامية المتنبي ما لنا كلنا جو يا رسول (قراءة إيقاعية) ، مجلة آداب الرافدين، كلية الآداب، جامعة الموصل، الموصل، ع٣١، ١٩٩٨م، ١٥٦.

(٥) فن التقطيع الشعري والقافية، ٢٠٧.

(٦) نفسه، ٢٠٨.

الزمن فهو يتفق مع حالة الانفعال التي تتطلب من الشاعر السرعة(١)، وهذه السرعة لا تؤثر على على نغمة وإيقاع الأبيات إذ نجد الإيقاع يتدفق بسهولة، وإن احتوائه على الزحافات والعلل خفف من الرتابة الموجودة فيه؛ نظراً لتكرار التفعيلة ثمان مرات في البيت الواحد، وبإمكاننا إيضاح التفعيلات التامة والمرخصة عروضياً الواردة بين ثنايا بحر المتقارب في الجدول الآتي:

رقم النص	عدد الأبيات	التفعيلة	نوعها	عدد مرات تكرارها
١١	٣	فَعُوْلُنْ	صحيحة	١٣
		فَعُوْلُ	مقبوضة	٦
		فَعُو	محذوفة	٥

٢- البحور المركبة:

يطلق على البحر الشعري الذي يتألف من أكثر من نوع واحد في تفعيلاته بالبحر الشعري المركب. وقد نظم الجزيري من شعره على هذا النوع من البحور، ونورد هنا جدولاً يوضح البحور المركبة التي استخدمها:

البحر	عدد النصوص
البسيط	٤
السريع	٢
الطويل	١
الوافر	١
مجموع النصوص	٨

بحر البسيط

الظاهرة البارزة في هذا البحر الشعري، هي مسألة تكرار نمطين من التفعيلات هما (مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ) ، "مما يخفف من رتابة الإيقاع وسيره على نغمة واحدة"(٢).

واستعمل الجزيري بحر البسيط في أربعة نصوص، وهو أكثر البحور المركبة التي نظم عليها، منها النص الذي أنشأه استجابة لأمر الحاجب المنصور، فقد أمره بأن يرد على الحاجب

---

(١) ينظر: دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر: د. محسن اطيمش،٣٠٦.

(٢) لامية المتنبي ما لنا كلنا جو يا رسول (قراءة إيقاعية): د. بشرى البستاني، مجلة آداب الرافدين، كلية الآداب، جامعة الموصل، ع٣١، ١٩٩٨م، ١٥٤.

المصحفي في سجنه(١). ويمكننا أن نلمح في النص قوة الأسلوب ومتانة الألفاظ فضلاً عن الإيقاع القوي، وهذا يتناسب مع بحر البسيط إذ قال فيه المجذوب: انه بحر من أطول بحور الشعر العربي وأعظمها أبهة وجلالة(٢)، فيقول الجزيري في استهلال نصه هذا :

الآنَ يا جَاهِلاً زَلّتْ بكَ القَدَمُ   تبغي التكرُّمَ لمّا فاتكَ الكرَمُ(٣)

إلى جانب التفعيلات التامة. التي وردت بنسبة ٤٠ % في تفعيلة(مُسْتَفْعِلُنْ) ، و ١٢.٥ % في تفعيلة(فَاعِلُنْ). ورد في النص تفعيلات زاحفة طرأ عليها الخبن وهو "حذف الثاني الساكن"(٤) الذي جاء في العروض والضرب فضلاً عن الحشو وعلى التفعيلتين (مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ) و بنسبة ٤٥% ، أما الطي وهو "حذف الرابع الساكن"(٥) فقد ورد بنسبة ٥، ٢%، ونلاحظ قلة زحاف الخبن بالنسبة لبقية النصوص؛ على ما في هذا النص من قسوة فجاءت قلة الخبن وكثرة التفعيلات التامة متناسبة مع تلك القسوة؛ وذلك بالإكثار من الحركات الدالة على الغضب، وهذا ما يمكننا قوله عن زحاف الطي أيضاً كل هذا من أجل أن يوصل للحاجب المصحفي أن العفو عنه محال.

ونلاحظ في الجدول الملحق ببحر البسيط كثرة زحاف الخبن إذ يقارب إلى حد كبير التفعيلة التامة، وهذا الاستعمال للزحاف يحسب للشاعر إذ يطوع التقنيات العروضية في البحر لتساير الإيقاع الذي يحتاج إليه:

رقم النص	عدد الأبيات	التفعيلة	نوعها	عدد مرات تكرارها
٢	٨	مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ فَعِلُنْ	صحيحة مخبونة صحيحة مخبونة	٢٥ ٧ ٩ ٢٣
٥	١	مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ	صحيحة مخبونة	٤ ٤
١٣	٧	مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفْعِلُنْ	صحيحة مخبونة	٢٢ ٦

---

(١) ينظر: شعر أبي مروان الجزيري، ٣٨؛ والحاجب المصحفي هو جعفر بن عثمان بن نصر وزير أديب أندلسي من كبار الكتّاب ، قوي عليه المنصور واعتقله فاستعطفه بشعره فلم يرق له ثم قتله، ينظر: الأعلام ،ج٢: ١٢٥.

(٢) ينظر: المرشد، ج١: ٣٦٢.

(٣) شعر أبي مروان الجزيري، ١٧٦.

(٤) فن التقطيع الشعري والقافية، ٢٠٧.

(٥) نفسه، ٢٠٧.

رقم النص	عدد الأبيات	التفعيلة	نوعها	عدد مرات تكرارها
		فاعِلُنْ	صحيحة	٦
		فَعِلُنْ	مخبونة	٢٢
١٤	٥	مُسْتَفْعِلُنْ	صحيحة	١٧
		مُتَفْعِلُنْ	مخبونة	٣
		فاعِلُنْ	صحيحة	٥
		فَعِلُنْ	مخبونة	١٥

بحر السريع

سُمي بحر السريع سريعاً؛ وذلك لسرعة النطق به؛ لكثرة الأسباب فيه، وهي أسرع في النطق من الأوتاد⁽¹⁾، وجاء من شعر الجزيري على تفعيلات السريع مقطوعتان، كانت إحداهما في وصف كأسين من الخمرة، يقول في مطلعها:

أنظرْ إلى الكأسَينِ كَأسُ المَهَا   وَالرّاح في رَاحَةِ سَاقِيْها⁽²⁾

يبدأ إيقاع البيت بتفعيلات تامة وعلى طول الشطر الأول، ونلاحظ أن الألفاظ سهلة التركيب وتميل إلى السهولة ورقة المعنى، وكانت التفعيلات التامة بنسبة٦، ٤١% ، كما ورد الخبن بنسبة ٨، ١٣% ، والطي بنسبة ٧، ٢٧% ، أما القطع فقد لازم ضرب المقطوعة المتكونة من ست أبيات وبنسبة ٦، ١٦% ، كل هذه التقنيات العروضية التي استعملها تجعل من إيقاع الأبيات رقيقاً عذباً، متناسباً مع وصف الخمرة الذي شاع آنذاك فبحر السريع لقبوله الزحافات والعلل ولتفعيلاته المركبة يتوافق مع الغناء الذي تكون الخمرة إحدى موضوعاته.

---

(١) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية، ١٤٤.

(٢) شعر أبي مروان الجزيري، ١٧٩؛ والراح: الخمر.

ونورد في الجدول الآتي الزحافات والعلل التي جاء بها الجزيري لخدمة الإيقاع في بحر السريع:

رقم النص	عدد الأبيات	التفعيلة	نوعها	عدد مرات تكرارها
١٥	٢	مُسْتَفْعِلُنْ	صحيحة	٣
		مُتَفْعِلُنْ	مخبونة	٢
		مُسْتَعِلُنْ	مطوية	٣
		فاعِلُنْ	صحيحة	٢
		فاعِلْ	مقطوعة	٢
١٦	٦	مُسْتَفْعِلُنْ	صحيحة	٩
		مُتَفْعِلُنْ	مخبونة	٥
		مُسْتَعِلُنْ	مطوية	١٠
		فاعِلُنْ	صحيحة	٦
		فاعِلْ	مقطوعة	٦

من الملاحظ في الجدول بروز الترخصات العروضية التي استخدمها، فقد نوّع فيها مما أدى إلى تنويع الإيقاع، كما نلاحظ أن نسبة هذه الترخصات تفوق نسبة الصحيح؛ مما يساعده على التنويع، كي لا يضطر إلى الوقوع في الرتابة، وهذا يقود إلى إيقاع متميز نلمحه في ثنايا الأبيات.

بحر الطويل

يعد الطويل من أكثر بحور الشعر استخداماً حيث يذكر الدكتور صفاء خلوصي أن "أكثر من ثلث الشعر العربي قديمه و وسيطه وحديثه قد نظم بهذا البحر"(١)، وبحر الطويل من أفضل البحور وأجلها وفيه حلاوة وترسل، ويفيده طوله بزيادته أبهة وجلالة(٢)، ويجد فيه حازم القرطاجني بهاءً وقوةً(٣).

وعلى وزن هذا البحر نظم الجزيري مقدمة من بيتين لقصيدته الرائية، يقول:

كتابُ قَصِيَّ الدار مُنْقطِع الشَّملِ   يَحِنُّ إلى أوطانِهِ وإلى الأهْلِ

---

(١) فن التقطيع الشعري والقافية، ٤٣ ؛ وينظر: موسيقى الشعر، ١٩١.

(٢) ينظر: المرشد، ج١: ٣٦٢.

(٣) ينظر: منهاج البلغاء، ٢٦٩.

تضَمَّنَ آدابَ الديانةِ كلَّها   وَدَلَّ على سُبُلِ(*) الهدايةِ والفَضْلِ(١)

نجد أن الشطر الأول يبدأ بتفعيلة مقبوضة، ثم يستمر القبض على طول البيتين حيث يرد بنسبة ٢٥، ٥٦% ، ويدخل كلا التفعيلتين، والقبض في بحر الطويل كثير الورود ومستحب(٢)، ولم ترد تفعيلة(فَعُولُنْ) صحيحة وإنما جاءت مقبوضة(فَعُولُ) وهذا يدل على أن الشاعر أراد أن يسرع النغمة الإيقاعية للبيتين.

ونلاحظ أن الجزيري قد أجاد في اختياره هذا البحر ليكون مترجماً لقصيدته الرائية ومبيناً فحواها، حيث أن بحر الطويل "يقع على الأذن وقعاً بطيئاً متأنياً"(٣)، وهو بذلك يلائم العاطفة المعتدلة الممزوجة بالتفكير عن طريق إيقاعه الهادئ البطيء(٤) وهذا يوحي بحسن ذوق الشاعر فالموقف والكلام لا يمكن لأي بحر آخر أن يصورهما، فكلمات البيتين فخمة جليلة توحي بالهدوء المتناسق مع المعنى ومع الحنين والشوق للأهل والوطن ، فعبر عن حالته وطول بعده بطول الإيقاع مع نغمة عميقة توحي بإحساس الشاعر العميق بالحزن.

بحر الوافر

من البحور المركبة التي تتألف تفعيلاتها من تكرار تفعيلة (مُفَاعَلَتُنْ) مرتين ثم تعقبها (فَعُولُنْ) مرة في كل شطر. ويصلح الوافر للمقطوعات الشعرية؛ "وذلك لخفته وسرعته وقوته"(٥) . . ونظم الجزيري على هذا البحر مقطوعة في المديح يصف بها القمر في ليلة يخفيه السحاب ثم يبديه(٦)، فيقول:

أرى بَدرَ السّماءِ يَلوحُ حيناً   فَيبدو ثمَّ يَلتَحِفُ السَّحابَا
وذاكَ لأنهُ لمّا تبَدّى   وأبْصرَ وَجْهَكَ اسْتحيا فَغَابا
مَقَالٌ لو نُمِيْ عنّي إليهِ   لراجَعَني بِتَصْدِيقي جَوابا(٧)

يطل علينا في هذه الأبيات نوع جديد من تقنيات العروض ومنذ التفعيلة الأولى، حيث جاءت معصوبة، والعصب هو زحاف يتضمن تسكين الخامس المتحرك من (مُفَاعَلَتُنْ) إلى

(*) الكلمة وردت في شعر أبي مروان الجزيري بهذه الصورة والأصح بسكون الباء.

(١) شعر أبي مروان الجزيري ، ١٧٣.

(٢) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية، ٤٧.

(٣) الشعر الجاهلي، ج١: ٦٠.

(٤) ينظر: نفسه ، ج١: ٦١.

(٥) المرشد، ج١: ٣٤٧.

(٦) ينظر: جذوة المقتبس، ٢٨١.

(٧) شعر أبي مروان الجزيري، ١٢٣.

(مُفَاعَلتُنْ)، وهذا الزحاف خاص بالوافر، ولقد ورد العصب بنسبة ٣، ٣٣% ، وهو يعمل على تخفيف سرعة إيقاع الأبيات، وذلك بزيادة السكنات إذ من المعروف أن بحر الوافر "بحر مسرع النغمات متلاحقها، مع وقفة قوية سرعان ما يتبعها إسراع وتلاحق"^(١)، ولكن الجزيري قد أجاد في هذا البحر، وذلك بتهدئة وتسكين إيقاعه عن طريق العصب، وهو ما يناسب الأبيات وبدر السماء الذي يظهر للناس ثم يعود لتحجبه السحب، فتناسب بطء الإيقاع مع هذه الحركة البطيئة لظهور البدر من بين السحاب، وبحر الوافر يتماشى مع هذه الحالة حيث أنه بحر مرن يستطيع الشاعر أن يكون به شديداً أو رقيقاً تبعاً لحالته وموضوعه(٢).

وبهذا استخدم الجزيري تقنيات العروض من زحافات وعلل تلك التي يعدها الدكتور محمد صابر عبيد ترمومتر القصيدة(٣) يقضي بها على الملل الذي تصاب به الأذن عند سماعها نغمة ذات إيقاع واحد مكرر.

وإن البحور المستخدمة في أشعاره كانت وبحسب الترتيب التنازلي (الكامل، البسيط، السريع، الوافر، الطويل، المتقارب)، والغلبة فيها للكامل بسبعة نصوص ونسبته ٧٥، ٤٣% ، ثم البسيط أربعة نصوص وبنسبة ٢٥% ، ويأتي السريع في نصين بنسبة ٥، ١٢%، وكل من الوافر والمتقارب والطويل نص واحد وبنسبة ٧٥، ١٨%.

ثانياً : القافيــة

الأمر الآخر الذي يمثل الإيقاع الخارجي هو القافية، ولا يتم الحديث عن الوزن إلا وتبعته القافية، فعند تعريف الشعر يقال: كلام موزون مقفى، فشرط الشعر القافية، وهي في اللغة تعني مؤخر العنق، وآخر كل شيء، وقفى الشعر: جعل له قافية(٤)، وسبب تسمية القافية بهذا الاسم ؛ لأنها "تتبع نظم البيت مأخوذة من قفوت أثره إذا تبعته"(٥).

أما في الاصطلاح فهي "عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها"(٦) .

---

(١) المرشد: ج١: ٣٣٢.

(٢) ينظر: فن التقطيع الشعري والقافية، ٨٤.

(٣) ينظر: القصيدة العربية الحديثة، ٣٨.

(٤) ينظر : المعجم الوسيط ، ج٢ : ٧٥٢.

(٥) مفتاح العلوم : السكاكي ، ٢٧٠ ؛ وينظر : فن التقطيع الشعري والقافية ، ٢١٤.

(٦) موسيقى الشعر ، ٢٤٦.

واختلفت الآراء في مدلول كلمة القافية، فكانت آراء عدد منهم تتمحور في كونها "آخر ساكنين في البيت وما بينهما والمتحرك قبل أولهما"(١)، وهذا رأي الخليل بن أحمد، وعلى هذا تكون القافية جزء من كلمة أو كلمة أو كلمتين.

أما الأخفش فقال إنها "آخر كلمة في البيت"(٢)، وليس خافياً ما للقافية من أهمية في القصيدة فهي تتضافر مع الوزن لإعطاء الشعر معناه الحقيقي فهما يكملان بعضهما البعض، ولا غنى لأحدهما عن الآخر، وبها تحلو موسيقية الأبيات الشعرية ويبرز إيقاعها، فهي "جزء إيقاعي متمم للوزن ومساهم في ضبط نهايات الأبيات"(٣).

ويؤكد الدكتور محمد صابر عبيد على أن أهم وظيفة للقافية هي أنها تربط أجزاء القصيدة، كما يصفها بـ"الاختتامية"(٤)، ويمكننا القول إنه عند القافية يصل البيت إلى غايته ويتم إيقاعه .

وللوقوف عند قوافي أبي مروان الجزيري لمعرفة حروفها ودلالاتها وأنواعها وعيوبها سنقف أولاً عند **حروف الروي** في شعره، وهي مقسمة على قسمين: قوافي مقيدة وهي "التي يكون رويها ساكناً"(٥)، وقوافي مطلقة وهي "التي يكون رويها متحركاً"(٦)، وعند جرد قوافي الجزيري وجدناها كلها مطلقة ولم ترد لديه قافية مقيدة؛ ويبدو أنه وجد في القافية المطلقة مجالاً واسعاً للتصريح عما يجول في خاطره، فالقافية المطلقة تكون "أوضح في السمع وأشد أسراً للأذن لأن الروي فيها يعتمد على حركة بعده قد تستطيل في الإنشاد وتشبه حينئذٍ حرف مد"(٧).

وحروف الروي التي استخدمها الجزيري هي حروف شائعة وتجيء روياً بكثرة(٨)، **فالراء** وهي حرف مكرر جاءت روياً في ثلاثة نصوص، ويضعه د. صفاء خلوصي في مقدمة حروف الروي الشائعة(٩)، فجاءت روياً لقصيدته الرائية المطولة، وإن حرف الراء بصفته التكرارية يوحي بتكرار الألم الذي يحس به لفراقه أهله في قوله :

---

(١) الوافي في العروض والقوافي:يحيى بن علي الخطيب التبريزي،تح:عمر يحيى ود.فخر الدين قباوة،٢٢٠.

(٢) نفسه ؛ وينظر: فن التقطيع الشعري والقافية ، ٢١٣.

(٣) الإيقاع في الشعر العربي : عبد الرحمن آلوجي ، ٧١.

(٤) ينظر : القصيدة العربية الحديثة ، ٨٧.

(٥) فن التقطيع الشعري والقافية ، ٢١٧.

(٦) نفسه ، ٢١٧ ؛ وينظر : أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية : محمود مصطفى ، ١٠٩.

(٧) موسيقى الشعر ، ٢٨١.

(٨) ينظر : نفسه ، ٢٤٨.

(٩) ينظر : فن التقطيع الشعري والقافية ، ٢١٥.

كنتُم لنفسي جَنّةَ فارقتُها إذ راقَ منها كلَّ غرْسٍ مثْمِر (١)

كما كانت الراء روياً لقصيدته في وصف الطبيعة التي مطلعها :

حَدَقُ الحِسانِ تقِرُّ لي وتغَارُ وتَضِلُ في صِفتي النهى وتَحارُ (٢)

فجاءت الراء يسبقها الردف بالألف مما يعطينا "مداً ورخاوة في الإيقاع"(٣)، وهذا ملاحظ على جميع أبيات النص فهي لينة تنساب بسهولة وذات إيقاع هادئ يتناسب مع هدوء الطبيعة والتأمل فيها.

أما **الدال** فجاءت روياً لنصين، فمن الأول منهما قوله :

قالوا : جَفاهُ ثلاثاً ثُمَّ غرَّبَهُ فليسَ يَرْجو لَدَيْهِ حُظوةً أبدَا(٤)

فالدال صوت من الأصوات الإنفجارية المجهورة، وهو في القافية موصولاً بحرف مد (الألف)، مما يعطي للقافية حدة وقوة وسهولة في النطق وتمكّن في السمع، وهذا الأمر يمنح نهاية الأبيات بروزاً واضحاً(٥)، كما أن ختم القافية بالألف الممدودة يرمز إلى علياء الشاعر وعزة وعزة نفسه وترفعها، وكأنه يُبعد نفسه عن أقوال الوشاة، ويبدو أن أمله لا يزال قوياً بالعفو ليعود إلى منصبه الذي كان فيه.

والنص الثاني الذي جاء على روي الدال أيضاً هو في وصف الربيع، يقول فيه :

أهدى إليكَ تَحِيَّةً من عِنْدِهِ زَمَنُ الربيع الطّلْق بَاكِرَ وَرْدِهِ(٦)

حيث تنساب الدال في القافية التي أسماها الدكتور عبد الله الطيب القوافي الذلل(٧)، وتوحي بالرقة التي تتناسب مع رقة الورد ولاسيما أن الدال هنا مكسورة وموصولة بهاء مكسورة أيضاً مما يساعد على تخفيف وطأة الصوت.

و**اللام** الذي كان روياً في مقطوعتين وهو صوت مجهور "يتصف بقوة الوضوح السمعي"(٨)، يقول في إحداهما:

---

(١) شعر أبي مروان الجزيري ، ١٣٨.

(٢) شعر أبي مروان الجزيري ، ١٢٦.

(٣) البنية الصوتية في شعر بدر شاكر السياب قصيدة مدينة السندباد نموذجاً : د. هدى صحناوي ، مجلة جامعة دمشق ، مج١٧ ، ع١ ، ٢٠٠١م ، ٧٠.

(٤) شعر أبي مروان الجزيري ، ١٢٤ ؛ والحظوة : المكانة.

(٥) ينظر : البنية الصوتية في شعر بدر شاكر السياب قصيدة مدينة السندباد نموذجاً : د. هدى صحناوي ، مجلة جامعة دمشق ، مج١٧ ، ع١ ، ٢٠٠١م ، ٦٥.

(٦) شعر أبي مروان الجزيري ، ١٢٥.

(٧) ينظر : المرشد ، ج١ : ٤٦.

(٨) لامية المتنبي ما لنا كلنا جو يا رسول (قراءة إيقاعية): د. بشرى البستاني ، مجلة آداب الرافدين ، كلية الآداب ، جامعة الموصل، ع٣١ ، ١٩٩٨م ، ١٥٩.

أواخِرُ الوردِ إذ تجنِيْهِ مُلتقطاً   أزكى وأعطرُ نشْراً أم أوائلُهُ(١)

من الملاحظ أن اللام واضحة بينة، حيث يكون التركيز عليها، وهي من أحلى القوافي؛ وذلك لسهولة مخرجها وكثرة وجودها في الكلام(٢).

و**الميم** تضارع اللام من حيث حلاوتها وسهولتها، وقد جاءت روياً لنص واحد من نصوصه ، والذي مطلعه:

الآنَ يا جَاهِلاً زَلَّتْ بكَ القدَمُ   تبْغِي التكرُّمَ لمّا فاتكَ الكَرَمُ(٣)

عند التمعن في أبيات المقطوعة نجد أن الميم المضمومة قد ناسبت القافية، ومنحت الأبيات إيقاعاً تنطوي تحته معالم الحكمة والتأمل.

أما **القاف** الذي قال عنه المجذوب أنه "حرف متحامى عنه"(٤)، أي أنه حرف تجنبه الشعراء في قوافيهم ، فقد جاء روياً لقصيدة ومقطوعة، من القصيدة قوله :

ترنو بسَجْو عُيُونها وتكادُ مِنْ   طَرَبٍ إليكَ بلا لِسانٍ تنْطِقُ(٥)

في هذا البيت نلمح أن للقافية ثقلاً مما يجعلها مرتكزاً لإيقاع البيت، ونلاحظ أن البيت خُتم بكلمة قوية مدوية (تنْطِقُ) . ناتجة عن التقاء القاف مع الطاء مع التاء . تحدث صدى في الأذن وكأنها ضربة ناقوس تنبه إلى انتهاء البيت وهكذا في كل الأبيات.

أما في المقطوعة فيقول :

سُروري بغُرتِكَ المُشْرقهْ   ودِيمةِ راحتِكَ المغْدِقهْ(٦)

تمتزج القاف في أبيات المقطوعة امتزاجاً سلساً حيث لا يحس القارئ بثقل القاف ؛ وربما يكون للهاء التي وُصلت بها القاف الفضل في ذلك ، حيث خففت من ثقل القاف وأعطت لإيقاع الأبيات خفة مقارنة مع القاف في الأبيات السابقة.

وتأتي **العين** روياً لنصين ويضعها د. صفاء خلوصي في المرتبة الثانية لشيوع حروف الروي في الشعر(٧)، كما يصنفها المجذوب ضمن القوافي الذلل ويصفها بالعسر(٨)، يقول الجزيري على هذا الروي :

---

(١) شعر أبي مروان الجزيري ، ١٧٤.

(٢) ينظر : المرشد ، ج١ : ٤٨.

(٣) شعر أبي مروان الجزيري ، ١٧٦.

(٤) المرشد ، ج١ : ٤٩.

(٥) شعر أبي مروان الجزيري ، ١٧١؛ وترنو : تديم نظرها بسكون الطرف.

(٦) نفسه ، ١٧٢ ؛ والديمة : المطر الدائم النزول.

(٧) ينظر : فن التقطيع الشعري والقافية ، ٢١٥.

(٨) ينظر : المرشد ، ج١ : ٤٧.

شَهِدَتْ لنوّار البَنفْسَج ألسُنُ   مِنْ لونِهِ الأحوى وَمِنْ إيناعِهِ(١)

وهنا يُوصل الروي المسبوق بالردف بالهاء المكسورة التي تمتد لتصبح ياءً وهذا النسيج الجميل من حرف الروي والوصل مع المد يجعل إيقاع القافية من أجمل ما يكون في وصف الطبيعة خاصة، حيث يكون ذلك أجمل ما يمكن أن تصل إليه القافية في القصيدة(٢).

و**الباء** كان روياً لمقطوعة له من ثلاث أبيات ، يقول في مطلعها :

أرى بدرَ السَّماءِ يَلوحُ حيناً   فيبدو ثمَّ يَلتحِفُ السَحابَا(٣)

حيث نجد أن الباء وهو حرف شديد رُدِف بالألف وأخرج بها حيث توسط الروي بين ألفين، وهذا ناسب علو القمر وعلو مكانة ممدوحه عنده، فالباء مع الألف توحي بهذه الرفعة والعظمة سواء أكانت للقمر أم لممدوحه الذي فاق في نظره كل الناس.

كما استخدم الجزيري **النون** المشددة الموصولة بهاء ساكنة روياً لبيتين، يقول في إحداهما :

عَجِبْتُ مِنْ عَفو أبي عامرٍ   لا بُدَّ أن تتْبَعَهُ مِنَّهْ(٤)

والنون فيها شيء من الطول لدى النطق بها، وجاءت الهاء لتقصر من هذا الطول قليلاً، فعند النطق بكلمة (مِنَّهْ) يخرج الهواء من الأعماق ليصور تلك الحسرات التي تنتاب الشاعر لوجوده في السجن، وهو بذلك يجعل من قافيته وقفة قصيرة لتأكيد المعنى الذي أراده وساعده في ذلك تشديد النون.

أما **الياء** فيصفها الدكتور إبراهيم أنيس ضمن مجموعة الشيوع المتوسط(٥)، وجاءت روياً روياً لمقطوعته التي في الخمرة، والياء متناسبة مع الإنشاد والغناء الذي يناسب موضوع الخمرة، فنراه يقول :

أنظرْ إلى الكأسَيْن كأس المها   والراحَ في رَاحَةِ ساقِيها
تنْظرُ إلى نارٍ سِنا نُورِها   يَحْمِلُها وَالماءُ يَحْوِيْها(٦)

وتوصل الياء بالهاء وتخرج بالألف مما يجعلها من أجمل القوافي إيقاعياً؛ ذلك لأنها تستطيل وتبقى مفتوحة فيبقى جو القصيدة مفتوحاً ليحمل القارئ أو السامع على التأمل.

---

(١) شعر أبي مروان الجزيري ؛ والأحوى : حمرة إلى سواد.

(٢) ينظر : فن التقطيع الشعري والقافية ، ٢٦٥.

(٣) شعر أبي مروان الجزيري ، ١٢٣.

(٤) نفسه ، ١٧٨.

(٥) ينظر : موسيقى الشعر ، ٢٤٨.

(٦) شعر أبي مروان الجزيري ، ١٧٩ ؛ الراح : الخمر ، الراحة : بطن الكف.

و**السين** التي جاءت روياً لنص واحد في وصف الطبيعة، تأتي في مقدمة الحروف التي تشيع أن تكون روياً في أشعار الشعراء(١)، وهو من أصوات الصفير الذي عند النطق به يحدث يحدث صفيراً عالياً، فيقول الجزيري :

حَيَّتْكَ يا قمَرَ العُلا والمَجْلِسِ   أزكَى تحِيَّتَها عيونُ النرجِسِ(٢)

يلوح لنا في الأبيات أن الشاعر كان محباً للطبيعة وأثرت تلك الطبيعة على شعره، فجاءت أشعاره مفعمة بالحياة وبألوان الورود، وجاءت السين روياً لمقطوعة واحدة وهذا يتوافق مع قول المجذوب بأن "السين قليلة الأصول في المعاجم، ومع ذلك ففيها جيد كثير"(٣) ، وهي من أجمل حروف القافية(٤)، فإقلال الشاعر منها جعله من الشعراء المجيدين في الاختيار؛ وذلك لأن لأن كلماتها قليلة مما يفرض على الشاعر شيء من التضييق والمحدودية، فابتعد الجزيري عن القوافي الضيقة ومال إلى القوافي الرحبة التي يجد لها عدداً كبيراً من الكلمات في المعجم.

هذا ونجد أن أكثر مطالع النصوص جاءت **مصرّعة**، أي أن عروض وضرب البيت الأول يكونان بالوزن نفسه، هذا ويرى الدكتور صفاء خلوصي أن التصريع لا يجوز أن يرد إلا في مطلع القصيدة أو حال الانتقال من موضوع إلى آخر داخل القصيدة(٥)، ومع احترامنا الشديد للدكتور ولرأيه في هذا الالتزام إلا أننا وجدنا نماذج كثيرة في الشعر العربي عامة والأندلسي خاصة ومنها أبيات للجزيري كان التصريع فيها في غير المطلع، منها قوله في رائيته وهو في سياق النصيحة :

وإذا عَراكَ الخيرُ فاشكرْ وانشرْ   وإذا عَراكَ الشرُّ فاصبرْ وابشر(٦)

واستخدام الجزيري للتصريع كان موفقاً إذ إن تكرار حرف الروي في البيت الأول في عروضه وضربه يخلق نوعاً من الإيقاع ترتاح له الأذن، ويجعل منه فاتحة لتكرار الروي في الأبيات جميعها، فعند سماع الروي مرتين في البيت الأول يجعل له وقفة ورنة موسيقية تُعلم السامع بأن هذه الوقفة ستتكرر على نمط معين في جميع الأبيات حتى النهاية.

وكانت حروف الروي الواردة في نصوص أبي مروان الجزيري حسب الترتيب التنازلي الراء ثلاث نصوص وبنسبة ٧٥، ١٨%، وكل من الدال والعين والقاف واللام نصين وبنسبة ٥، ١٢%، لكل حرف، فيكون المجموع ٥٠%، أما الباء والسين والميم والنون والياء فكانت نسبتها ٢٥، ٣١%، حيث نسبة كل حرف ٦٢٥، ٦%، ووردت لنص واحد.

---

(١) ينظر : موسيقى الشعر ، ٢٤٨.

(٢) شعر أبي مروان الجزيري ، ١٦٦.

(٣) المرشد ، ج١ : ٥٥.

(٤) ينظر : فن التقطيع الشعري والقافية ، ٢٦٦.

(٥) ينظر : نفسه ، ٥٠.

(٦) شعر أبي مروان الجزيري ، ١٤٧ ؛ كذلك ينظر نفسه ، ١٤٠ ، ١٦٢ .

حركة حرف الروي

كانت الحركات المتنوعة حاضرة في قوافي الجزيري مع اختلاف في نسبتها حيث تصدرت **الكسرة** قائمة الحركات بسبعة نصوص أي ما نسبته ٧٥، ٤٣% ، وللكسرة دلالات جمالية حيث تمتد لتصبح ياءً، كما أن الكسرة توحي بالرقة واللين(١)، وهذا ما هو ملاحظ في أشعاره التي كان رويها مكسوراً، فهو يلائم بين إحساسه وبين شعره كلما أمكنه ذلك وخصوصاً في المقطعات التي تحمل بين طياتها وصفاً، يقول:

آليتُ إذ نَظرَتْ عيني محاسِنها   أن لا نظيرَ لها في مُطلق الصّورِ(٢)

وكذلك جاء روي قصيدته الرائية مكسوراً، وهو ما يلائم حالته النفسية من الانكسار لفقده أهله وبُعده عنهم، فتناسبت الراء مع الكسرة لتوحي بذلك الحزن المتكرر العميق، حيث يقول :

طالَ العَناءُ وجدَّ بالنفس الأسى   مُذ جَدَّ بي سَقَمِي وطال تنَظُّري(٣)

وزاد استخدام الراء مع مدها بالياء وكونها مكسورة من رقة إيقاع الأبيات وعذوبتها.

تلي **الفتحة** الكسرة في الورود حيث وردت حركة للروي في خمسة نصوص وبنسبة ٢٥، ٣١%، والفتحة تعني "الكبر والضخامة"(٤)، وقد أحسن الجزيري اختيارها في النصوص التي وردت فيها، ولاسيما في قافية الباء التي يقول فيها :

وَذاكَ لأنهُ لمّا تبَدَى   وَأبصَرَ وَجْهَكَ استحيا فَغابَا(٥)

لأنه وكما يقول المجذوب مخرجها مخرج الألف(٦)، وفي النص الثاني الذي مطلعه :

قالوا :جَفاهُ ثلاثاً ثُمَّ غَربَهُ   فليسَ يرجو لدَيهِ حُظوةً أبَدَا(٧)

تعطي الفتحة مع الألف للقافية طولاً وانفتاحاً؛ ليصل صوته إلى المنصور ذلك لأنه كان بعيداً عنه، فناسبت الفتحة مع الدال وألف الخروج مقصد الشاعر.

و**الضمة** الموحية بالقوة(٨)، كانت حركة للروي في أربعة نصوص أي نسبتها ٢٥% ، وجاءت نصوصه متناسبة مع قوة الضمة ، إذ يقول:

أما الغَمامُ فَشاهِدٌ لَكَ أنهُ   لا شكّ صِنوكَ بل أخوكَ الأوثقُ(٩)

---

(١) ينظر : المرشد ، ج١ : ٦٩.

(٢) شعر أبي مروان الجزيري ، ١٢٨ ؛ وآليت : أقسمت.

(٣) شعر أبي مروان الجزيري ، ١٤٣ ؛ جد : اشتد ، السقم : المرض.

(٤) في سيمياء الشعر القديم ، ٧١.

(٥) شعر أبي مروان الجزيري ، ١٢٣.

(٦) ينظر : المرشد ، ج١ : ٦٨.

(٧) شعر أبي مروان الجزيري ، ١٢٤.

(٨) ينظر : في سيمياء الشعر القديم ، ٧٤.

(٩) شعر أبي مروان الجزيري ، ١٧٠.

والضمة تتلاءم مع هكذا موضوع حيث القوة في المدح فهي "حركة تشعر بالأبهة والفخامة"(١)، كما جعلها حركة للروي في النص الذي بعثه إلى الوزير ابن شُهيد، ومطلعه :

قُلْ للوزير الذي جَلَّتْ فضائِلهُ وَقامَ فينا مَقامَ الغيْثِ نائِلهُ(٢)

أما عن **أنواع القوافي** بحسب حركاتها فهي خمسة : (المتكاوس ، المتراكب، المتدارك، المتواتر ، المترادف)، وهذا جدول يبين أنواع قوافي الجزيري مع أهم سماتها:

رقم النص	القافية	نوعها	سماتها
١	ابـَا	المتواتر	مطلقة مردفة بألف+خروج بالألف
٢	نْ أبَدَا	المتراكب	مطلقة مؤسسة+خروج بالألف
٣	رْدِهِ	المتدارك	مطلقة موصولة بهاء مكسورة
٤	ارُ	المتواتر	مطلقة مردوفة بألف+وصل بحرف مد(الواو)
٥	صُّوَر	المتراكب	مطلقة +وصل بحرف مد(الياء)
٦	كرّي	المتدارك	مطلقة +وصل بحرف مد(الياء)
٧	رْجِس	المتدارك	مطلقة +وصل بحرف مد(الياء)
٨	اقِع	المتدارك	مطلقة+وصل بحرف مد(الياء)
٩	اعِهِ	المتدارك	مطلقة موصولة بهاء مكسورة
١٠	وْثقُ	المتدارك	مطلقة +وصل بحرف مد(الواو)
١١	غدْقِهْ	المتدارك	مطلقة موصولة بهاء ساكنة
١٢	هلْ	المتواتر	مطلقة + وصل بحرف مد(الياء)
١٣	ائِلـُهُ	المتراكب	مطلقة مؤسسة موصولة بهاء مضمومة
١٤	لكْرَمُ	المتراكب	مطلقة + وصل بحرف مد(الواو)
١٥	نـَّهْ	المتواتر	مطلقة موصولة بهاء ساكنة
١٦	يْهـَا	المتواتر	مطلقة موصولة بهاء + خروج بالألف

---

(١) المرشد ، ج١ : ٦٩.

(٢) شعر أبي مروان الجزيري ، ١٧٤.

المتكاوس وهو"ذو السكونين المفصولين بأربع حركات "(١)، وهذه القافية لا وجود لها في في قوافي الجزيري، أما القوافي الأخرى فهي : المتراكب "أن يتوالى فيها ثلاث متحركات"(٢)، والمتدارك هي القافية التي "أجتمع فيها بين ساكنيها متحركان"(٣)، وقافية المتواتر هي "ذو السكونين المفصولين بحركة واحده"(٤)، وهذه الأنواع الثلاثة هي التي جاءت عليها قوافي الجزيري، أما عن قافية المترادف فهي القافية التي ألتقى بها ساكنان(٥)، وهذه القافية معدومة الوجود لديه.

وجاءت قافية **المتدارك** في سبعة نصوص أي بنسبة ٤٣.٧٥% ،وهي أكثر قافية وردت لديه، وفي جميع النصوص جاءت إما موصولة بهاء مثل قوله :

أهدى إليكَ تحِيَّةً من عِنْدِهِ   زَمَنُ الربيع الطّلْق بَاكِرَ وَرْدِهِ(٦)

أو موصولة بحرف مد وغالباً ما يكون الياء، وكثرة وجود حرف المد في القافية يجعلها أرقى موسيقية(٧)، كما في قوله :

آليتُ إذ نَظرَتْ عيني محاسِنها   أن لا نظيرَ لها في مُطلق الصّور(٨)

وهذا يعطي للأبيات صفة امتداد النفس الشعري، سواء أكان بهاء الوصل التي تمد أيضاً بحرف مد يجانس حركتها أم بحرف مد يجانس حركة حرف الروي، كما يعطي القصائد حيوية في الإيقاع، وهي من أجمل القوافي المطلقة؛ لأنها لا تحوي ردفاً ولا تأسيساً(٩).

أما قافية **المتواتر** فقد ظهرت في خمسة نصوص وبنسبة ٢٥، ٣١% ، وجاءت إما مردفة بالألف ثم خروج بالألف، كقوله :

أرى بدرَ السَّماءِ يَلوحُ حيناً   فيبدو ثمّ يَلتحِفُ السَّحابَا(١٠)

---

(١) فن التقطيع الشعري و القافية ، ١٧٠.

(٢) منهاج البلغاء ، ٢٧٥.

(٣) أهدى سبيل إلى علمي الخليل ، ١٢١.

(٤) فن التقطيع الشعري والقافية ، ٢٦٩.

(٥) ينظر : نفسه ، ٢٦٩.

(٦) شعر أبي مروان الجزيري ، ١٢٥.

(٧) ينظر : فن التقطيع الشعري والقافية ، ٤٥٨.

(٨) شعر أبي مروان الجزيري ، ١٢٨.

(٩) ينظر : فن التقطيع الشعري والقافية ، ٢٦٥.

(١٠) شعر أبي مروان الجزيري ، ١٢٣.

حيث تناسب إيقاع القافية مع إيقاع بحر الوافر الذي "يمتاز بعمق مداه الإيقاعي وسعته"(١)، كما أن القافية تحتوي على ألف الإطلاق والذي يزيد من جمالية موسيقاها(٢).

أو مردفة بالألف موصولة بالواو كقوله:

حَدَقُ الحِسانِ تُقِرُّ لي وَتغارُ وَتضِلُ في صفتي النهى وَتحارُ (٣)

وهذه القافية من أجمل القوافي موسيقية(٤)، كما أن حرف الواو الذي جاء وصلاً يمتلك القدرة على على التموج والتردد الإيقاعي(٥). كما جاءت قافية المتواتر موصولة بـ(حرف مد) أو بـ(هاء) (٦) . (٦) .

والنوع الثالث من القوافي هو قافية المتراكب وكانت أربعة نصوص على هذه القافية أي بنسبة ٢٥% ، وهذه القافية تعمل على زيادة سرعة الإيقاع؛ وذلك لأنها تضم بين ساكنيها ثلاثة متحركات، ونلتمس هذه السرعة في مقطوعته التي يقول فيها :

لا زِلتَ دَهْرَكَ مَحْبُوّاً زيارَتهُ إذا انقضى عامُهُ وَفاكَ قابِلُهُ(٧)

حيث أن إيقاع أبياتها سريع، ومما زاد في سرعتها قافية المتراكب، وجاءت مؤسسة والحرف الذي بين التأسيس والروي مشكول بالكسرة وهذا ما اتبعه الشعراء في غالبية شعرهم(٨)، مما يعطينا إيقاعاً عذباً.

وهكذا سخر الجزيري القوافي بأنواعها مع ما يتلاءم والتجربة الشعرية التي يمر بها، فاختار لأشعاره أجمل القوافي سواء أكان من حيث حروفها أم حركاتها أم من حيث جمالها الموسيقي والإيقاعي بما يخدم مراميه وأهدافه.

وعن **عيوب القافية** فبعد القراءة والنظر وجدنا أن قصائد الجزيري قد خلت من تلك العيوب، عدا التضمين الذي يمكن أن نعرفه بأنه "اعتماد آخر البيت الأول على مستهل البيت الثاني الذي يليه مما يسبب انعدام استقلال البيت كوحدة قائمة بذاتها"(٩)، وذلك في قوله :

---

(١) السرد وإيقاع القافية في شعر عمر بن أبي ربيعة (القسم الثاني) : د. عبد الله فتحي الظاهر و د. صالح محمد حسن ، مجلة آداب الرافدين ، كلية الآداب ، جامعة الموصل ، ع٥٠ ، ٢٠٠٨م ، ٤٦١.

(٢) ينظر : فن التقطيع الشعري والقافية ، ٢٦٥.

(٣) شعر أبي مروان الجزيري ، ١٢٦.

(٤) فن التقطيع الشعري والقافية ، ٢٦٧.

(٥) ينظر : لامية المتنبي ما لنا كلنا جو يا رسول (قراءة إيقاعية) : د. بشرى البستاني ، مجلة آداب الرافدين ، الرافدين ، كلية الآداب ، جامعة الموصل ، ع٣١ ، ١٩٩٨م، ١٥٩.

(٦) ينظر : شعر أبي مروان الجزيري ، ١٧٣ ، ١٧٨ .

(٧) نفسه ، ١٧٥.

(٨) ينظر : فن التقطيع الشعري والقافية ، ٢١٨ ؛ وينظر : موسيقى الشعر ، ٢٧٤.

(٩) فن التقطيع الشعري والقافية ، ٢٨١.

قلْ للوَزِيرِ الذي جَلَّتْ فضَائِلُه   وَقامَ فينا مَقامَ الغَيثِ نائِلُهُ
إذ بَانَ فضْلَ مَساعِيـهِ وَهمِتِهِ   فسِّرْ لنا شَرحَ معنى سال سائِلُهُ(١)

غير ذلك لم نجد أو نلحظ عيباً يمكن أن نسجله على الجزيري، وإن دل ذلك على شيء فإنه يدل على كونه مبدعاً متمكناً من لغته الشعرية، محافظاً على تراكيبه اللغوية، ذواقاً في اختيار موسيقاه .

المبحث الثاني : الإيقاع الداخلي

فيما سبق تكلمنا عن الوزن والقافية ضمن إطار الإيقاع الخارجي ونفصل القول هنا في الإيقاع الداخلي الذي ينبع من أعماق النص الشعري، وستكون دراستنا له من خلال المحسنات البديعية كالجناس ورد العجز على الصدر وطباق السلب وغيرها مما له أثر على الإيقاع، والتكرار إضافة إلى التجمعات الصوتية وبيان قيمة ودلالة كل منها في النص الشعري المتمثل في شعر أبي مروان الجزيري الأندلسي.

ويمكننا تعريف الإيقاع الداخلي بأنه " النغم الذي يجمع بين الألفاظ والصورة، بين وقع الكلام والحالة النفسية للشاعر "(٢) وينساب الإيقاع الداخلي في "اللفظة والتركيب فيعطي إشراقه ووقدة تؤمئ إلى الشاعر فتحليها وتحسن التعبير عن أدق الخلجات وأخفاها"(٣).

أولاً : المحسنات البديعية

كان للمحسنات البديعية نصيباً وافراً في شعر الشعراء، وقد جرى الجزيري على سنن غيره من الشعراء في استخدامه للمحسنات البديعية في شعره بدون تكلف فجاء عفوياً نابعاً من صدق تجربته الشعرية، والمحسنات البديعية بنوعيها (اللفظية والمعنوية) كان لها حضورها في شعره، وهي تزينه بالحسن والجمال .

ونقف في البداية عند **الجناس** الذي عُرف بأنه " تشابه اللفظين في النطق مع اختلافهما في المعنى، وهو إما تام إن اتفق اللفظان في عدد الحروف ونوعها وشكلها (هيئاتها) وترتيبها، وإما غير تام إن اختلف في واحد من هذه الأربعة"(٤).

---

(١) شعر أبي مروان الجزيري ، ١٧٤ ؛ والنائل : العطاء.

(٢) الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر : د. عبد الحميد جيدة ، ٣٥٤.

(٣) الإيقاع في الشعر العربي : عبد الرحمن آلوجي ، ٧٩.

(٤) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ،١٣٨ ؛ وينظر : الإيضاح في علوم البلاغة : الخطيب القزويني ، ٣٢٣ ؛ جواهر البلاغة : السيد أحمد الهاشمي ، ٣١٧ ؛ البلاغة فنونها وأفنانها : د. فضل حسن عباس ، ٢٩٧.

ولا نلحظ للجناس التام حضوراً عند الجزيري؛ ربما لتجنب الرتابة التي يقع فيها صاحب الجناس التام عند تكراره كلمتين متشابهتين، على الرغم من كونه يدل على سعة المخزون اللغوي لدى الشاعر، إلا أنه ابتعد عنه وهذا ما يؤيد رأي الباحثة رشا الخطيب في كون الجناس الذي جاء على ألسنة الشعراء . وخاصة الشعراء السجناء . كان على شكل جناس ناقص في الغالب(١).
الغالب(١).

وأول ما يطالعنا به من الجناس هو في قوله:

حَدَقُ الحِسانِ تُقِرُّ لي وَتغارُ   وَتضِلُ في صفتي النهى وَتحارُ (٢)

فجانس بين (تغَارُ و تحَارُ) جناساً لاحقاً حيث الاختلاف بين المتجانسين في حرفين متباعدي المخرج(٣)، كما يعد جناساً مطلقاً فجانس بين الكلمتين بدون اشتقاق(٤)، وهذا الجناس يغذي إيقاع الأبيات بتكراره لمعظم حروف الكلمتين، ولاسيما إن وجدنا الكلمتين قد وقعتا في نهاية كل شطر؛ مما يعطيها حيوية إيقاعية، وبهذا التكرار نستشف روح الإيقاع في البيت حيث يولد تأثيراً تنغيمياً يزيد من موسيقيته.

كما جانس جناساً مكتنفاً بين (نظرت و نظير) في قوله:

آليتُ إذ نَظرَتْ عيني مَحَاسنها   أن لا نَظير لهل في مطلق الصور (٥)

والجناس المكتنف يقصد به زيادة حرف في وسط الكلمة(٦)، ويعمل على إغناء الإيقاع الداخلي للبيت بتكراره للحروف ذاتها، ويؤدي ذلك إلى تقوية نغمة الأبيات .

كذلك نلمح جناساً مكتنفاً في قوله ضمن القصيدة الرائية . التي كثرت فيها الجناسات . وذلك في قوله :

يَا ليتَ شعري هَل لِشعبِ وِصَالنا   مِنْ شَاعبٍ وليومِهِ مِن مُبَشرِ (٧)

ويتضمن البيت الآتي جناساً من نوع آخر وهو جناس الاشتقاق الذي عرفه البلاغيون بقولهم : "أن يجمع اللفظين اشتقاق "(٨)، حيث نجده في (قام و مقام) في قوله :

---

(١) ينظر : تجربة السجن في الشعر الأندلسي ، ١٥٠.

(٢) شعر أبي مروان الجزيري ، ١٢٦ ؛ والنهى : العقل .

(٣) ينظر : جواهر البلاغة ، ٣١٩. ٣٢٠ .

(٤) ينظر : معجم البلاغة العربية : د. بدوي طبانة ، مج ١: ١٥٦.

(٥) شعر أبي مروان الجزيري ، ١٢٨ ؛ وآليت : أقسمت .

(٦) ينظر : معجم البلاغة العربية ، ١٥٦ .

(٧) شعر أبي مروان الجزيري ، ١٤٠ .

(٨) الإيضاح ، ٣٢٧.

قُلْ للوزير الذي جَلَتْ فضَائِلُهُ وقامَ فينا مَقامَ الغيثِ نَائِلُهُ(١)

وأثر الجناس في إيقاع البيت غير خافٍ، حيث يؤدي دوراً إيجابياً في تفعيل النغمة الإيقاعية وإيصالها إلى مستوى فني عالٍ.

كما يقول:

وَإذا دَنا فِطرٌ أو أضحى هاجني فبَغُلّتِي أضحي ودمعي مُفطري(٢)

حيث جانس بين (أضحى) وهو عيد الأضحى و(أضحي) وهو فعل، وجاء الجناس بين الكلمتين جميلاً معبراً يهز الأسماع ويجذب النفوس إلى البيت حيث تصغي إلى القول، ونلمح في البيت نغمة ذات إيقاع هادئ يوحي بذلك الألم الذي يعتصر فؤاده حيث تمر الأعياد وهو بعيد عن وطنه وأهله وأولاده وقد استبدل الإفطار بالدموع .

ولا زلنا نسير مع الجناس وهذه المرة مع جناس القلب وهو "ما اختلف فيه اللفظان في ترتيب الحروف"(٣)، حيث يقول الجزيري:

أغرَيتَ بي مَلِكاً لولا تَثَبتُهُ ما جَازَ لي عندَهُ نُطق ولا كَلِمُ(٤)

كما يقول :

والعِلمُ ليسَ بنافعٍ أربابَهُ ما لم يُفدْ عَمَلاً وَحُسْنَ تبصُّر (٥)

فجانس جناس القلب بنوعيه في (ملك وكلم) و (علم وعمل) وهو بذلك يحقق إيقاعاً داخلياً لأبياته دون اللجوء إلى تكرار الكلمة نفسها ولكن بتغيير بسيط في مواضع حروف الكلمة تنتج كلمات جديدة وبمعانٍ مختلفة، مما يسهم في إثراء المعجم اللغوي لنصوصه، ويعطينا مؤشراً حول ماهية إيقاعية الأبيات بكونها إيقاعية منظمة سلسة تسير بانتظام، كما أن الجناس يعمل على تقوية جرس اللفظة(٦). وفي قوله :

تَنْظرْ إلى نارٍ سَنَا نُورِهَا يَحْمِلُها والماءُ يَحْوِيْها(٧)

نجده قد جانس بين (نار ونور) جناساً مطلقاً، وهذا الجناس في صدر البيت يتميز بخاصية التكرار والترجيع، مما يسمح بتكثيف جرس الأصوات وإبرازها وبهذا يغذي الترجيع

---

(١) شعر أبي مروان الجزيري ، ١٧٤ .

(٢) نفسه ، ١٣٩ ؛ والغلة : حرارة الشوق والحزن وشدة العطش .

(٣) جواهر البلاغة ، ٣٢١ ؛ وجناس القلب نوعان (قلب كل) حيث يعكس الترتيب و (قلب بعض) .

(٤) شعر أبي مروان الجزيري ، ١٧٦ .

(٥) نفسه ، ١٤٥ ؛ والأرباب : الأصحاب .

(٦) ينظر : جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب : د. ماهر مهدي هلال ، ٢٨٢ .

(٧) شعر أبي مروان الجزيري ، ١٧٩ .

الإيقاعي(١)، حيث يعود بذهن القارئ أو المتلقي إلى الكلمة الأولى بمجرد انتهاء الكلمة الثانية، وتعتقد الدكتورة بشرى البستاني أن للتجانسات دوراً فاعلاً وذلك من خلال تحقيقها تناصات داخلية ذات الأثر في بث شعاع إيقاعي يجمع أطراف النص(٢)، وهذا ما وجدنا صداه في الأبيات التي التي ضمت جناساً بين ثناياها. ونلمح نوعاً آخراً من أنواع الجناس لديه في قوله :

قَدْ قسَّمَ التوديعُ لحظ جفونِهَا   قسمين بينَ مُعْرّضٍ ومُعبّرِ (٣)

فجانس جناساً مذيلاً وهو الاختلاف بأكثر من حرفين في آخر الكلمة(٤)، حيث نلحظ أيضاً تلك الإيقاعية الحزينة وأشد ما تكون حزناً لحظة الوداع، فناسب هذا الجناس بتكرار الحروف تكراراً لذلك الحزن الذي يشعر به كلما مَرّ على باله موقف الوداع، كما نجد التجاوب الإيقاعي في الأبيات التي يحوي جناساً، والذي يصدر عن التماثل في الكلمات ذلك التماثل الذي تطرب له الأذن وتهتز لسماعه أوتار القلوب فتتعاطف مع صدى الكلمات(٥)،وهذا ما لا يستطيع يستطيع تحقيقه إلا الأديب الذي وهب حاسة مرهفة في تذوق الإيقاع اللفظي، وهو ما لمسنا أثاره عند الجزيري حيث جاءت جناساته بعيدة عن التكلف والصنعة.

ويقودنا الجناس إلى الكلام عن **رد العجز على الصدر** وعُرف بأن يكون أحد اللفظين المكررين أو المتجانسين في آخر البيت، والثاني في صدر الشطر الأول أو حشوه أو آخره أو في صدر الشطر الثاني(٦).

والشاعر حين يعمد إلى هذه التقنية يجد نفسه قد أكد على معنى معين أو نبه المتلقي إلى أهمية ذلك المعنى، وهذا جلي واضح لدى الجزيري حيث ورد رد العجز على الصدر وبكثرة ولا سيما في رائيته(٧)؛ ربما بسبب طولها الذي بلغ مئتين وتسعة عشر بيتاً، وربما لأنه أراد أن يؤكد كل معنى دار فيها، فنجده يقول :

صفرتْ يداهُ كم شَجا من طفلةٍ   صفراءَ تنسبُ في بناتِ الأصفرِ (٨)

---

(١) الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي : د. ابتسام أحمد حمدان ، ٣٠٢ .

(٢) ينظر: لامية المتنبي ما لنا كلنا جو يا رسول (قراءة إيقاعية):د.بشرى البستاني ، مجلة آداب الرافدين،كلية الرافدين،كلية الآداب ، جامعة الموصل ، ع٣١ ، ١٩٩٨م،١٦٢.

(٣) شعر أبي مروان الجزيري ، ١٣٤ ؛ والمعرض : الذي ينظر معارضة أي من جانب ، معبر : مدمع .

(٤) ينظر ، معجم البلاغة العربية ، مج ١ : ١٥٦ .

(٥) ينظر : علم البديع دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع : د. بسيوني الفيود ، ٢٤٨ .

(٦) ينظر : معجم البلاغة العربية ، مج ١ : ٢٩٣ ؛ وينظر : الإيضاح ، ٣٢٩ ؛ وجواهر البلاغة ، ٣٢٧ .

(٧) ينظر : شعر أبي مروان الجزيري ، ١٤٠ و١٤٢ و١٤٥ و١٥١ و١٥٥ و١٦١ و١٦٣ .

(٨) نفسه ، ١٣٤ ؛ وصفرت يداه : أي خلت والمقصود الدعاء عليه أي مات ، بنات الأصفر : بنات الروم .

.

فكرر لفظتي (الأصفر وصفرت) فضلاً عن (صفراء) كل هذا يقود إلى تأكيد المعنى . على الرغم من كونه يستطيع أن يقول (خلت يداه) ولكنه جاء بما يجانس ويلائم الكلام . وربما يوحي هذا التكرار عن طريق رد العجز على الصدر بحالة الحزن التي يعيشها بسبب بعده عن زوجته والشوق والحنين لها فعمد إلى تكرار كلمة (الأصفر) ومشتقاتها، والإيقاع بذلك يكون حزيناً ثقيلاً ومما زاد من ثقله كثرة حروف المد في البيت، وهو يثقل كاهله بهذا الهم ويؤدي به إلى الدعاء على نفسه بالموت بسبب بعده عنها والشوق لها .

كما يقول في القصيدة ذاتها :

أوترتُهَا والوترُ أفضلُ سُنةٍ ليسَ المُضَيِّعُ وترَهُ كَالموتر (١)

فضلاً عن رد العجز على الصدر (كالموتر و أوترتها) نجد أن الجناس قد طغى على كلمات البيت في (أوترتها ، الوتر ، وتره ، الموتر) وهذا ما يمنح الإيقاع قوة وهو في سياق ذكر عدد أبيات قصيدته، ويعود بالبيت إلى معانٍ إسلامية تضمنتها القصيدة .

وفي نصوصه الأخرى نجد حضوراً لرد العجز على الصدر ، كما في قوله :

أنا نَرجسٌ حَقاً بَهرْتُ عقولهم ببديع تَركيبي فقِيلَ بَهَارُ (٢)

من خلال وصف زهرة النرجس على لسانها يرد رد العجز على الصدر فلا نكاد ننتهي من كلمة (بهرت) حتى نتفاجأ بكلمة (بهار) ، وبذلك يخلق نوعاً من الإيقاع التكراري المحبب إلى النفوس . ويقول في أحد الأبيات :

فتَزَيَّنَتْ حُسْناً أتَمَّ تزيُّنٍ وتنفَّسَتْ طِيباً ألذ تنَفُّسِ(٣)

يجمع بين رد العجز على الصدر في (تنفست وتنفس) مع الجناس في (تزينت وتزين) وهو ما يجعل الإيقاع ثقيلاً ويُلمس فيه شيء من التكلف ولاسيما أن غالبية حروف البيت كانت مشددة بالإضافة إلى حضور التنوين مما سار بالإيقاع سيراً ثقيلاً بطيئاً، وقد يوحي ذلك برغبته في إظهار موهبته الشعرية وملكته اللغوية . ويقول أيضاً :

نَدِمْتَ إذ لم تَفُزْ مِنَّا بطائلةٍ وقلما يَنْفعُ الإذعَانُ والندَمُ(٤)

فيرد (الندم) إلى صدر البيت (ندمت) وفي ذلك تقوية وتأكيد لمعنى الندم حيث لا فائدة مرجوة منه، مما يؤثر إيجاباً على الإيقاع فيجعله قوياً صلباً مناسباً لمعاني البيت وما يحويه من

---

(١) نفسه ، ١٦٣ ؛ و أوترتها : جعل عددها فردياً وهو عدد أبيات القصيدة إذ بلغ (٢١٩) بيتاً .

(٢) شعر أبي مروان الجزيري ، ١٢٧ .

(٣) نفسه ، ١٦٦ .

(٤) شعر أبي مروان الجزيري، ١٧٦ ؛ و الطائلة : الفائدة .

قوة ورد وتيئيس، حيث " إن اللفظ عندما يتكرر أو يذكر مجانساً للآخر يتأكد معناه في ذهن السامع ويتقرر"(١)، وهذا ما هو متوفر في أبيات الجزيري .

أما **طباق السلب** فجاء قليلاً في شعره ويمكننا أن نعرفه بأنه "ما كان فيه أحد أطراف الضد مثبتاً والآخر منفياً"(٢)، ويعده كمال أبو ديب المنبع الرئيس للفجوة أو مسافة التوتر وبالتالي وبالتالي للشعرية(٣).

وقد ورد في بيتين ضمن القصيدة الرائية يقول في أولهما :

شحطَ المزارُ فلا مزارَ ونافرتْ   عيني الهجُودَ فلا خيالٌ يَعتري(٤)

يصف الجزيري في هذا البيت حاله في السجن فجاء طباق السلب معبراً عن تلك الحالة فهو يصور تضاد المكان، فبسبب بُعد المزار لا أحد يزوره على الرغم من وجود المزار .

ويقول في ثانيهما :

وبضُمَّر الأقلام يَبْلغُ أهلها   ما ليسَ يَبْلغُ بالجيادِ الضُمَّر(٥)

فطابق سلباً بين (يبلغ وما ليس يبلغ) ، كما يتضافر مع الطباق رد العجز على الصدر؛ وبذلك يوفر لنفسه مزيداً من التكرارات التي تخلق إيقاعاً منظماً هادئاً تتخلله نبرة الحكمة .

ولا يكتفي الجزيري عند هذا الحد من المحسنات البديعية وإنما يتعداها إلى **المقابلة** وهي أن يأتي بمعنيين متوافقين أو معان متوافقة ثم يقابلها بأضدادها على الترتيب(٦)، حيث يقول :

مَن لم يَذقْ طعمَ بؤساهُ وشدَّتها   لم يَدر لذة نَعمَاهُ ولا وَجَدَا(٧)

فعمد إلى المقابلة وعلى النحو الآتي :

لم	يَذقْ	طعمَ	بؤساهُ
↓	↓	↓	↓
لم	يَدر	لذة	نَعمَاهُ

---

(١) علم البديع ، ٢٦٤ .

(٢) وشي الربيع بألوان البديع في ضوء الأساليب العربية : د. عائشة حسين فريد ، ٢٥ .

(٣) ينظر: في الشعرية ، ٤٦ ؛ ويسميه التضاد ويعرفه بأنه : "جميع أشكال المغايرة والتمايز التقابليين بين الأشياء في اللغة وفي الوجود " . في الشعرية ، ٤٥ .

(٤) شعر أبي مروان الجزيري ، ١٣٣ ؛ وشحط : بَعُدَ ؛ الهجود : النوم ؛ يعتري : يأتي إليه .

(٥) نفسه ، ١٤٥ .

(٦) ينظر : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها : د. أحمد مطلوب ، ج٣ : ٢٨٤ وما بعدها .

(٧) شعر أبي مروان الجزيري ، ١٢٤ .

وهو بذلك يصف تغير الحال به ويعلل هذا التغيير بشيء من الحكمة التي " تقوم على المطابقة بين صفات الدهر، والثنائية التي يقوم عليها الكون؛ ألا وهي البؤس والنعمة "(١)، كل هذا ليصبر نفسه على ما هي فيه.

كما نلمح أثراً للمقابلة في قوله:

وإذا عَراكَ الخيرُ فاشكر وانشر وإذا عَراكَ الشرُّ فاصبرْ وابشر(٢)

فيقابل بين ثنائية الخير والشر، ويعمل بهذه المقابلة إلى جذب انتباه القارئ أو المتلقي عن طريق إعادة الإيقاع الداخلي للشطرين، فيقابل كل كلمة في الشطر الأول بكلمة من الشطر الثاني، وكما هو واضح :

وإذا عَراكَ الخيرُ فاشكر وانشر
↓ ↓ ↓ ↓ ↓
وإذا عَراكَ الشرُّ فاصبرْ وابشر

وبذلك يكون قد حقق إيقاعاً منتظماً مكرراً يعزز ويقوي دلالة المعنى في سياق النصح، وقد يوحي ذلك إلى الحالة النفسية والتجربة التي جعلته يميز بين الخير والشر، فضلاً عن أنه عمد إلى **ترصيع** البيت ونقصد بالترصيع توازن الألفاظ مع توافق الاعجاز أو تقاربها(٣)، وهذا فيه فيه رنة إيقاعية جميلة.

كما تطالعنا مقابلة أخرى في قوله :

فاسْتَبْق دينَكَ دونَ عِرضِكَ تُؤجَر واسْتَبق عِرضَكَ دونَ وَفرِكَ تُوفر(٤)

إذ تزدحم في البيت أدوات عديدة عمد إليها الجزيري؛ لبيان إيقاعه الداخلي فقابل وكرر وجانس في بيت واحد، مما قد يلمح فيه شيء من التكلف لدى القارئ منذ الوهلة الأولى، ولكن عند التمعن في قراءة البيت نجد أن كل ما استخدمه الجزيري من أدوات فنية جاءت معززة للمعنى ومقوية لجرس الألفاظ في البيت مما يزيد من قوة الإيقاع، ولاسيما وأنه في موضوع الدين والعرض، فتكرار الفعل (استبق) فيه بيان لأهمية ما بعده (الدين ، العرض)، والجناس في نهاية البيت بين(وفرك وتوفر) فيه رنة موسيقية، وكذلك التصريع والترصيع في (تؤجر وتوفر) كل هذا خلق إيقاعاً رحباً تجول فيه الكلمات فضلاً عن المقابلة التي تعزز ما ذهبنا إليه .

وقد رسم الجزيري بريشته في هذا البيت لوحة فنية رائعة إطارها المقابلة كما هو واضح:

استبق استبق

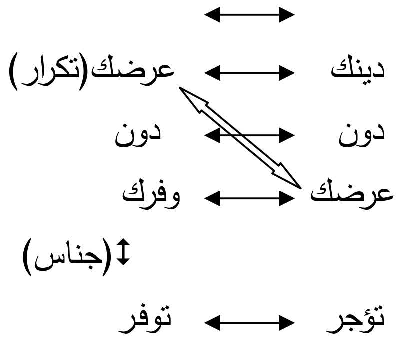
---

(١) تجربة السجن في الشعر الأندلسي ، ١٥٢ .

(٢) شعر أبي مروان الجزيري ، ١٤٧ .

(٣) ينظر : جواهر البلاغة ، ٣٢٥ ، كما أن البيت مصرع .

(٤) شعر أبي مروان الجزيري ، ١٦٢ ؛ والوفر : المال الكثير .



فكل كلمة تكررت أو تجانست تكرر معها الإيقاع، ليجعل منه إيقاعاً منفرداً يبين مدى قدرة الشاعر وتمكنه من الكلمات وجرسها لتلائم إيقاعه كيفما يشاء.

ومن شواهد الترصيع أيضاً قوله :

قالوا : جَفاهُ ثلاثاً ثمَّ غَربَهُ فليسَ يرجو لديـهِ حُظوةً أبَدَا
جَاروا وماعَدلوا في القول بل حَكَموا على المقادير جَهلاً لاهُدُوا رَشَدَاً(١)

حيث الألفاظ المرصعة (قالوا / جاروا / عدلوا / حكموا) ويساعد هذا التوازن بين هذه الكلمات في إنتاج إيقاعية متناغمة عملت على إحكام الربط بين البيتين مما جعلهما كالنسيج المترابط، وهذا التكرار لـ(واو الجماعة) في البيتين يعمل على جذب السامع بإيقاع ممتد محاولاً إبطاء سرعته؛ وذلك لتواجد المد.

ويرد الترصيع في أحد أبيات مقدمة رائيته، يقول فيه :

كتابُ قصيٍّ الدار مُنقطع الشَّمْل يَحِنُّ إلى أوطانِهِ وإلى الأهْل(٢)

فجاءت كلمة (الشمل) متوازنة ومتوافقة مع كلمة (الأهل) مما يعطي منبهاً قوياً وتركيزاً على هاتين الكلمتين، فالشمل والأهل هما ما أراد الجزيري أن يؤكد عليهما، فجاء بالشمل في نهاية الشطر الأول لتلائم قافية البيت (الأهل) وجعل منها مرتكزاً إيقاعياً يحس من خلاله القارئ بأهمية الكلمتين لديه .

ويصل بنا المطاف إلى **السجع** الذي هو "توافق الفاصلتين في الحرف الأخير"(٣) ونلمحه ونلمحه في بيت يقول فيه :

كَأنها نَارُ الهوَى في الحَشَا يُلهبُهَا الدَّمعُ وَيُذكِيْهَا(٤)

فجاء بالسجع بين كلمتي (الهوى والحشا) وكلمتي (يلهبها ويذكيها) وهو بذلك يعطي للإيقاع تقسيماً مزدوجاً، حيث قسم البيت على أقسام وهو بذلك يساعد على الإنشاد، والسجع في

---

(١) شعر أبي مروان الجزيري ، ١٢٤ .

(٢) نفسه ، ١٧٣ ؛ والشمل : الاجتماع في الأمر .

(٣) جواهر البلاغة ، ٣١٤ ؛ وينظر : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، ١٩٧ .

(٤) شعر أبي مروان الجزيري ، ١٧٩ ؛ ويذكيها : يوقدها ويضرم نارها .

البيت سَرّع من نغمته الإيقاعية؛ لتناسب الغناء حيث كانت الخمرة . وهي موضوع النص . إحدى موضوعات الغناء .

ويؤدي السجع دوراً في "انتاج الصوتية وتحسين الكلام "(١)، وهو بنية إيقاعية بديعية يعمل بتكراره للحرف الأخير في الكلمتين على تكرار الإيقاع الصوتي المنتظم .

وفي بيت آخر يقول:

فاكونُ عِطراً للأنوفِ ومَنظراً بَهْجاً تَهَافتُ نحوَهُ الأبصَارُ (٢)

بهذه الكلمات وبهذه الفنية العالية يأتي البيت حاملاً محسناً بديعياً آخراً وهو **مراعاة النظير** وذلك بأن يجمع بين أمرين أو أمور متناسبة لا على جهة التضاد(٣)، فجمع بين (العطر (العطر والمنظر) وفيه تأكيد وتقوية للمعنى حيث يأتي بمعان جديدة، وفي البيت تأكيد على الحواس . وهو أمر متعارف عليه حيث إن الطبيعة تجذب حواس الإنسان إليها. وهذا التأكيد بالتناسب وتفعيل الحواس يساعد على شحن البيت بطاقات إيقاعية إبداعية نلمح فيه قدرة الجزيري على التمكن من إيقاع أبياته بحيث يجريه سلساً عذباً .

وبهذا نختم المحسنات البديعية التي كانت متوافرة بشكل كبير لدى الجزيري، وقد تناولنا نماذجاً منها كانت دليلاً على مقدرته الشعرية ، فجاء شعره مكسواً بأروع حلل البديع التي زادت معانيه جمالاً ورقة .

ثانياً:التكرار

وهو"الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره"(٤)، كما يعني " تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير"(٥).

وللتكرار دور أساس في القصيدة ويحمل في طيّاته أغراضاً مؤكدة ومنبّهة فغرض التكرار هو "زيادة النغم وتقوية الجرس"(٦)، وتنوع التكرار لدى الجزيري مابين تكرار حرفي، وتكرار كلمة بين اسمٍ وفعل .

---

(١) السجع القرآني . دراسة أسلوبية : هدى عطية عبد الغفار (رسالة ماجستير) ، ١٠١ .

(٢) شعر أبي مروان الجزيري ، ١٢٧ .

(٣) ينظر : جواهر البلاغة ، ٢٩٣ .

(٤) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ،١١٧.

(٥) جرس الألفاظ، ٢٣٩.

(٦) المرشد ،ج٢:٥٦٨.

ومن **التكرار الحرفي** ما جاء به في القصيدة الرائية من تكرار (واو العطف) في مطلع الأبيات ويكثر منها في هذه القصيدة؛ ربما لأنه أراد أن تكون قصيدته محكمة الربط متسلسلة المعاني تدور في فلك واحد(١)، منها قوله:

وصراطه فاتّبِع مناهج سُبلِهِ   وستوره فاشدد عُراها تُستَرِ
واعمل بِطاعتِهِ تَنَل مِنهُ الرضا   والقرب في دار السلام وَتُحبَرِ
واجعل إمامَكَ وَحيَهُ الهادي وخُذْ   مِن علمِ مُحكَمِهِ بِحظٍّ أوفَرِ(٢)

فهذه الأبيات صدّرها الجزيري بـ(واو العطف) التي من شأنها أن توصل الأبيات بعضها ببعض، وفي أول بيتين ترد الواو في كل شطر، مما يُعزز الإيقاع فتعمل الواو على الاستمرارية بين الأبيات وتوضح معانيه(٣)، وتجعل من البيت موضحاً لسابقه.

كما كرر حرف الجر (في) في إحدى نصوصه فقال:

ودون هذا الذي قالوه أقضيةٌ   لله في حُكمِهِ لم يُؤتها أحداً(٤)

حيث يكرر الجار (في) ثلاث مرات في النص، وهذا التكرار فيه نوع من تكرار لنغمة إيقاعية حزينة؛ حيث بتكرار الجار تتكرر حركة المجرور المكسورة التي توحي بالحزن.

وفي نص آخر تتكرر (في) سبع مرات، حيث يقول:

فحكاه غير مخالفٍ في لونهِ   لا في روائِحِهِ وطِيبِ طباعهِ(٥)

حيث تكرار (في) يسهم في زيادة حركة الكسر الطاغية في النص، والتي توحي بالجمال حيث يمتزج المديح بالطبيعة لينتج إيقاعاً متناغماً منسجماً مع إيقاع القافية المكسور المشبع بالياء؛ مما يوفر للنص مزيجاً إيقاعياً متراخياً، ومما يعزز هذا الإيقاع تكرار (من) الجارة مع مجرورها المكسور ثلاث مرات في النص ذاته، وربما تكون القافية المكسورة هي السبب وراء هذا الحضور للكسر في النص، وبالتالي وراء تكرار حروف الجر.

ومن تكرار حروف الجر قوله فاصلاً بين الجار والمجرور :

ترنو بسجوِ عيونها وتكاد من   طربٍ إليك بلا لسانٍ تنطق(٦)

---

(١) ينظر على سبيل المثال أيضاً : شعر ابي مروان الجزيري ، ١٣٣، ١٤٣، ١٤٧، ١٥٤، ١٦٤.

(٢) شعر أبي مروان الجزيري، ١٤٤؛ المناهج: المسالك، دار السلام يريد بها :الجنة، تُحبر: تسر.

(٣) ينظر: في سيمياء الشعر القديم، ١٥٧.

(٤) شعر أبي مروان الجزيري، ١٢٤؛ الأقضية :جمع قضاء.

(٥) نفسه، ١٦٩.

(٦) نفسه،١٧١؛ ترنو: تديم النظر.

فجعل الجار (من) في نهاية الشطر الأول، والمجرور (طرب) في بداية الشطر الثاني، وكأنه يحمل القارئ على قراءة البيت قراءة متواصلة بدون انقطاع، وكأن البيت جملة واحدة وبهذا يتواصل الإيقاع، ويرتبط إيقاع الشطرين من خلال الجار والمجرور.

وجاء الإيقاع هنا مخالفاً لإيقاع النص السابق على الرغم من كون الجار والمجرور المكسور متوافراً ومتماثلاً فيه؛ ربما لقلة حركة الكسر في النص قياساً مع النص السابق.

كما ورد لديه تكرار لحرفي (أو) و(هل) في مطالع أربعة أبيات متتالية يقول فيها:

أو هل أقلّبُ ناظر فأراكَ في   قربي تَوَقَّدُ كالشهابِ الأزهرِ
أو هل ألذُّ مسمعي بتلاوةٍ   من فِيْكَ تُفْصِحُ عن لقيطِ الجوهَرِ
أو هل أجلّيْ خاطري بخواطرٍ   لكَ تفتفي وهجَ السراجِ النَّيِّرِ
أو هل أروّحُ عن فؤادي ساعةٍ   بمشمّكَ العَذبِ المشمِّ الأذفَرِ (١)

وهذا الاستفهام المتكرر يشعرنا بالحالة النفسية المتأزمة التي يمر بها حيث يتساءل وينوع الأسئلة من أجل ساعة لقاء أولاده، وهذا التكرار لأسلوب الاستفهام يجعل الإيقاع متنوعاً ومتلائماً مع تنوع الأسئلة التي تتردد في ذهنه، والإلحاح الذي يلح عليه الجزيري، حيث أن اسلوب الاستفهام ما هو إلا حلقة متصلة من حلقات التصوير النفسي والحيرة والقلق الذي يسكن نفس الشاعر(٢)، وإن مجيئه في بدايات الأبيات يخلق نغمة شجية تحزن من يسمعها، فهو يتمنى أي شيء يصله منهم سواء أكان رؤية أم سماع أم خاطرة وتصبح الأماني في النهاية سراب فيأمل لو يلقاهم ساعة تذهب عن قلبه بعض الحزن والألم، وبذلك يعكس ما يدور في ذهنه عن طريق الاستفهام .

كما ورد التكرار الحرفي من خلال تكرار الضمير (هما) – دلالة على الوالدين – في قوله :

أوسِعهُمـا بِرّاً ولاتَنهَرهُمَا   وامْنَحْهُما قَولاً كريماً واشكُرِ
واخفِضْ جناحَكَ رحمةً لكليهما   تَمْهَدْ لنفسِكَ إنْ فَعَلْتَ وَتَذْفَرِ (٣)

فيكرره أربع مرات وفي ذلك بيان لأهمية الوالدين وحرصه على بر أولاده بهما، وهكذا فالتكرار يقوي بنية الإيقاع إذ يجعل من تكرار الضمير مكاناً للضغط الإيقاعي، فترتفع نبرة الإيقاع حال النطق بالضمير وتعود للهدوء النسبي ثم ترتفع مرة ثانية وهكذا.

وتكرار (لا) الناهية ست مرات في أربعة أبيات متتالية ، حيث يقول:

---

(١) شعر أبي مروان الجزيري ، ١٤٠ – ١٤١ ؛ والأزهر : الأبيض ، الأذفر : ذكي الرائحة.

(٢) ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي–دراسة أسلوبية–: د.زهير احمد منصور، عن الانترنت، ٢٣.

(٣) شعر أبي مروان الجزيري ، ١٥١ ؛ وتمهد لنفسك : تجعل لها مكاناً أي ببرك لوالديك تبرك أبناؤك .

لا تَرضَيَنَّ لمسلم غُيرُ الذي   تَرضَى لنفسِك إن يَغِبْ أو يَحْضُرِ
لا نُلفيَنْ متجسّساً ذا غِيبَةٍ   مُنَظَنِّناً يَقْضِي بما لم يَخْبُرِ
لا تظلمنْ أحَداً وَلا تُضْمِرْ لهَ   حَسَداً فتحشرَ في الفريقِ الأخَرِ
لا تشتمنَّ بمن رأيتَ بجسمِهِ   أ وحالِهِ بلوى ولا تَتَسَخَّرِ (١)

وهذه (لا) المتكررة تضفي على الأبيات رونقاً خاصاً حيث بتصديرها الأبيات تقوي جرس الألفاظ مما يقوي الإيقاع، حيث ان إيقاعية هذه الأبيات ذات مستوى قوي يهز الأسماع كونها في صيغة النهي وتعمل في كل مرة تتكرر فيها على تنبيه المتلقي لما بعدها، ويتجلى في هذا التكرار "إعادة الوحدة النغمية إلى أذن المتلقي ما يزيد من جمال الموسيقى وأداء دورها المطلوب في النص"(٢).

ويكرر (أيّ) ثلاث مرات في بيت مليء بالموعظة والحكمة، كما تملؤه الإيقاعات الانسيابية، فضلاً عن تكرار (لم) الجازمة؛ وبذلك يسمو الإيقاع إلى أقصى الغايات، حيث يقول:

فَلأَيِّ أهليهَا صَفَتْ أَو أَيُّهِمْ   لَم يُخْتَرَمْ وَبأَيِّهِمِ لَم تَغْدُرِ (٣)

بهذه الفلسفة العميقة ورؤيته للحياة تنبعث إيقاعات الجزيري مرددة فحوى البيت .

كما نلحظ تكرار (لو) – حرف امتناع لامتناع – في صدر بيتين ، يقول فيهما :

فلوِ ابتغيتَ بكلِّ جَهْدٍ نَيلَ مَا   سَبَقَ القضاءُ بمنعِهِ لَم تَقْدِرِ
ولوِ إجتهدتَ لدفع ما يُؤتِيكَهُ   آتاكَهُ إتيانَ مُزجىً مُجْبَر (٤)

تعمل (لو) في البيتين عملاً ودوراً فنياً رائعاً من خلال تكرارها فيتكرر الإيقاع، ويعمل على تقوية وتعزيز الكلمات ليستقر المعنى في ذهن المتلقي فالتكرار الحرفي يخلق " نغمة موسيقى تنقل القارئ إلى جو النص وإلى طبيعة الموقف الذي عاشه الشاعر"(٥).

ويطالعنا التكرار **لكلمات** في ذاتها متوافرة في شعره تتضافر لخلق إيقاع داخلي منسجم مع التجربة الشعرية، ويعد تكرار الألفاظ من أهم المنبهات المثيرة للانفعالات الخاصة وله إيحاءات نفسية لدى مخيلة المتلقي والمتكلم(٦).

---

(١) نفسه، ١٥٦ – ١٥٧ ؛ والمتظنن : الشاك .

(٢) عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون : د . فوزي خضر ، ٢٤١ .

(٣) شعر أبي مروان الجزيري ، ١٥٨ ؛ ولم يخترم : لم يمت .

(٤) نفسه، ١٦٠ – ١٦١ ؛ ومزجى : مسوق سوقاً ليناً ومدفوع برفق .

(٥) ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي ، عن الانترنت ، ١٣ .

(٦) ينظر : الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ، ٤١ .

فنراه يكرر كلمة (محمد) وهو احد أبنائه، يقول :

ومحمّداً للهِ درُّ محمَّدٍ　　　زَهرٌ تفتَّحَ غِبَّ مُزنٍ مُمْطِرٍ⁽¹⁾

وهذا التغني باسم ولده (محمد) يشيع في القصيدة جواً إيقاعياً يملؤه الشوق والحنان لولده، فلولا اشتياقه له لما كرر اسمه حيث ان من المعلوم من أحبَّ شخصاً وفقده أدى به الأمر إلى تكرار اسمه وترديده على لسانه؛ وذلك " لإشاعة لون عاطفي غامض يقوي الصورة التي عليها بنية القصيدة "⁽٢⁾.

وفي وصفه الخمرة يكرر لفظة (كأس) ثلاث مرات، حيث يقول :

انظر الى الكأسين كأْسِ المها　　　والراحَ في راحةِ ساقيها⁽٣⁾

وهذا التكرار عمد إليه الجزيري ليترنَّم باللفظة فيترسخ جرسها في الأذهان⁽٤⁾، جاعلاً الكلمة مركزاً للإيقاع يدور حوله النص .

وفي رائيته يكرر عدداً من الكلمات التي تدل على الحزن والفراق ولوعة البعد عن أهله وأولاده، وتسهم في إحداث إيقاع حزين وجو مشحون بالعواطف فنراه يكرر ألفاظاً نحو (وصل\أسى\رعيي\حال)⁽٥⁾، فهي كلمات إن دلت على شيء فتدل على صعوبة الحالة التي يعيشها والأزمة التي يمر بها، وبذلك ينتج إيقاعاً متكرراً يحيطه الحزن. كما كرر عبارة (ليت شعري) مرتين في البيتين المتتاليين الآتيين:

يا　ليت شعري　هل لشعبِ وِصالنا　　　من شاعبٍ وليومه من مبشِّر
بل　ليت شعري　هل تُلبى دعوتي　　　بإجابةٍ في مجلسٍ أو محضَرِ⁽٦⁾

فهذا التكرار للتمني أدى إلى تواجد إيقاع يزيد من جمالية الأبيات .

أما تكرار الفعل فقد كان له حضوراً فاعلاً حيث كرر الفعل (ابك) بصيغة الأمر في قوله:

فاندبهُما حيينِ وابكِ عليهما　　　فكلاهما ميتٌ وإن لم يُقبَرِ
ابكِ الغريبينِ اللذين تبدّلا　　　بالدار والأهلين أقصى الأدؤرِ
وابكِ الفقيدينِ اللذين تَواريا　　　عن مخبرٍ خبرا وعن مُستخبرِ

---

(١) شعر أبي مروان الجزيري ،١٣٦؛ غب:بعد، المزن: السحاب.

(٢) المرشد ، ج ٢ : ٥٢١ .

(٣) شعر أبي مروان الجزيري،١٧٩.

(٤) ينظر : جرس الألفاظ،٢٥١.

(٥) ينظر الأبيات التي وردت فيها هذه الكلمات وعلى الترتيب: شعر أبي مروان الجزيري ،١٣٥، ١٣٦ ، ١٣٧، ١٣٧.

(٦) نفسه ،١٤٠ ؛ المحضر:المشهد.

وابكِ الشجيينِ اللذينِ طوَتهما   حال الفراق على الجحيمِ المُسعَرِ(١)

ولا يخفى ما تؤديه الأفعال المتكررة في أبيات متلاحقة إلى تلاحق الأحداث بسرعة مما يؤدي إلى السرعة في الإيقاع، فامتلأت الأبيات بالصورة الحركية والإيقاع المتسارع(٢).

وللجزيري تكرارات ألفاظ أخرى تتضافر مع بعضها لتزيد من تناغم إيقاعات أبياته وتحمل دلالات يبتغيها لامجال لذكرها(٣).

ثالثاً : التجمعات الصوتية

تدخل ضمن بنية الإيقاع الداخلي للقصيدة التجمعات الصوتية ونعني بها " تكرار لبعض الأحرف التي تتوزع في كلمات البيت "(٤)، وتعد التجمعات الصوتية طريقة يحاول فيها الشاعر أن يغني إيقاعه الداخلي .

ونلمح آثار التجمعات بصورة لافتة عند النظر إلى شعر الجزيري حيث لاءم بين الحروف، وعمل على تجميع عددٍ من الأصوات في بيت شعري واحد أو في النص بكامله و" تؤدي الأصوات دوراً كبيراً وفعالاً في تكوين نسيج الموسيقى الداخلية في النص وتشغيله إيقاعياً"(٥).

ووجدنا الجزيري قد كرر أصواتاً معينة في أكثر من نص منها تكراره لصوت السين وهو صوت رخو مهموس(٦)، في نص قوله:

للياسمينِ تَطلُّع في عرشِهِ   مثل المليكِ عراهُ زهوُ مُطرقُ
ونضائِدُ من نرجسٍ وبنفسجٍ   وجنيِّ خيريٍّ وورد يَعْبَقُ
ترنو بسجوِ عيونها وتكادُ مِن   طربٍ إليكَ بلا لسَانٍ تنْطقُ
وعلى يمينكَ سَوسناتُ أطلعتْ   زهرَ الربيع فهنَّ حسْناً تشرقُ(٧)

حيث ترد السين ثمان مرات، وتعمل بالصفير الذي تحدثه على توليد نوع من الإيقاع المصوّت الحاد وهذا مناسب للمديح .

---

(١) شعر أبي مروان الجزيري :١٤٣؛ الأدور: جمع دار، المسعر: الموقد المهيج.

(٢) ينظر: المراثي الشعرية،٢٣٣؛ لامية المتنبي_ مالنا كلنا جو يا رسول(قراءة إيقاعية): د.بشرى البستاني،مجلة البستاني،مجلة آداب الرافدين ،كلية الآداب جامعة الموصل ،ع٣١ ،١٩٩٨م ،١٦٣.

(٣) ينظر. شعر أبي مروان الجزيري:١٥٥ ،١٦٣ ،١٦٤.

(٤) دير الملاك ، ٣٤٢ .

(٥) عضوية الأداة الشعرية فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة: أ.د. محمد صابر عبيد، ١٣٦.
.١٣٦

(٦) ينظر : الأصوات اللغوية : د . إبراهيم أنيس ، ٦٧ .

(٧) شعر أبي مروان الجريري ، ١٧١ ؛ والزهو : الكبر ، الخيري : المنثور الأصغر ، ترنو : تديم النظر .

ويتوافر فيها أيضاً الهمزة وترد تسع مرات، والهمزة " صوت شديد لا هو بالمجهور و لا بالمهموس "(١). وإن الإكثار من تكرارها يعزز النغمة الحادة الشائعة في البيت(٢).

وجنباً إلى جنب تسير الميم إلى مع السين، وبطبيعتها المجهورة ومخرجها الشفوي(٣)تقلل الشفوي(٣)تقلل نوعاً ما من صفير السين، ويرى الناقد محمد مفتاح أن الحروف الشفوية تدل على على الحزن(٤). وهذا ما لا نلمحه في هذا النص بل على العكس فالنص مبني على معاني الفرح الفرح والبهجة والسرور، يقول :

وافى الصنيعَ فحينَ تمَّ تمامُهُ   في النحوِ أنشأَ ودقهُ يتدفّقُ(٥)

فقد وردت (الميم) في النص ثمان وعشرين مرة، بينما وردت (السين) خمس عشرة مرة مما يجعلها الصوت المهيمن على النص وعلى إيقاعه المتولد من تكرارها، وتوحي الميم ولا سيما أن غالبية مجيئها كان مع الألف أو الفتحة بمكانة الممدوح، حيث أن حركة الفتحة " تعني الكبر والضخامة "(٦)،والإيقاع بفضل هذه الأصوات وتجمعها جاء إيقاعاً متناسقاً متوازناً يحمل بين ثناياه معاني الرفعة والعلو .

وفي نص ثان يجمع الجزيري الأصوات جمعاً رائعاً حيث يكرر (السين والشين والصاد) وهي حروف مهموسة ورخوة(٧)، تعمل على تناغم الإيقاع وتنتج تنوعاً إيقاعياً ناجماً عن التجمعات الصوتية(٨)، حيث يقول:

شَهِدَت لنوّار البنفسج ألسنٌ   من لونه الأحوى ومن إيناعه
بمشابه الشعر الأثيث أعاره   قمرُ الجبين الصلتِ نور شعاعه(٩)

لقد وردت (السين) ثمان مرات، و(الشين) ست مرات، أما (الصاد) فوردت سبع مرات، وكل هذا التعاقب لهذا الخليط من الأصوات يعمل على تأليف نمط إيقاعي متنوع، كما يعمل على تعميق الحس الإيقاعي(١٠).

---

(١) الأصوات اللغوية ، ٧٨ .

(٢) ينظر : المراثي الشعرية ، ٢٣٧ .

(٣) ينظر : الأصوات اللغوية ، ٤٤ .

(٤) ينظر : في سيمياء الشعر القديم ، ٦٢ .

(٥) شعر أبي مروان الجريري ، ١٧٠ ؛ والودق : المطر .

(٦) في سيمياء الشعر القديم ، ٧٤ .

(٧) ينظر الأصوات اللغوية ، ٦٧ – ٦٨ .

(٨) ينظر : القصيدة العربية الحديثة ، ٢٠٩ .

(٩) شعر ابي مروان الجزيري،١٦٨؛النوار :الزهر،الأحوى:حمرة الى سواد، الأثيث:الغزير، الصلت: الواسع.

(١٠) ينظر: بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة : د. فيصل صالح القصيري ، ٢٠٨.

كما يتضح التجميع الصوتي المكثف لحرف (العين) في النص الذي قاله أثناء سجنه، وهو من الأصوات المجهورة مخرجه من وسط الحنك(١)، وفيه من الصعوبة في النطق ما يعطي يعطي للإيقاع قوة وغصة متضافراً مع حرف (القاف) الذي يزيد بانفجاريته من قوة الإيقاع حيث يقول:

فايْأَس من العيش إذ قد صِرتَ في طبقٍ　　　إن الملوك إذا ما استُنقِموا نقموا

ومنها:

نفسي إذا جمحت ليستْ براجعةٍ　　　ولو تَشِفَّعَ فيكَ العربُ والعجمُ(٢)

بينما يرد صوت (الباء) مكرراً في مقطوعة أخرى وهو صوت شفوي من صفاته الشدة والجهر(٣)، إذ يرد ثمان مرات في قوله:

أرى بدر السماء يلوح حيناً　　　فيبدو ثمَّ يلتحِفُ السحابا
وذاك لأنه لمـّا تبدّى　　　وأَبصرَ وجهكَ استحيا فغابا
مقالٌ لو نُمي عني إليه　　　لراجعني بتصديقي جوابا(٤)

ويقول د. ابراهيم أنيس إن تكرار الباء مسموح به وذلك لخفّتها(٥)، كما تلتحم الحاء المهموسة مع الباء في هذا النص ليوحيان باجتماعهما معاً إلى الحب والمحاباة التي تطغى على كلمات النص . كما أن لحضور (اللام) عشر مرات في هذا النص أثر في سلاسة إيقاع الأبيات كونها من حروف الذلاقة التي تعد من أخف الأصوات وأيسرها في النطق(٦).

وفي أبيات يردّ بها على حساده يقول فيها:

قالوا:جَفاهُ ثلاثاً ثمّ غرّبهُ　　　فليس يَرجو لديه حظوةً أبدا
جاروا وما عدلوا في القولِ بل حكموا　　　على المقادير جهلاً لا هُدوا رَشَدا
أليس يوقدُ نَصل السيف ضاربُهُ　　　قبلَ الصقالِ مِراراً جمَّةً عددا

ومنه قوله:

لابدَّ للقدرِ المقدورِ من أمدٍ　　　يلقاك فيه على حتمٍ وإن بعُدا(٧)

---

(١) الأصوات اللغوية،٧٧.

(٢) شعر ابي مروان الجزيري ،١٧٧.

(٣) الأصوات اللغوية،٤٣.

(٤) شعر ابي مروان الجزيري ،١٢٣ ،

(٥) ينظر: موسيقى الشعر ، ٣٨.

(٦) ينظر: نفسه،٥٨.

(٧) شعر أبي مروان الجزيري،١٢٤.

فيتكرر صوت (الدال) الواقع ضمن الأصوات الانفجارية المجهورة الشديدة ثلاث وعشرين مرة، مع الأخذ بنظر الاعتبار انه حرف روي وهذا ما يجعل إيقاع أبياته مجهوراً ليسمع بها حسّاده . كما نلمس فيها تكرار حرف (القاف) الذي بقوته وشدّته يعطي العمق والشدة؛ إذ قد عدّه د.إبراهيم أنيس من الحروف المتناسبة مع المعاني العنيفة(١)، وأوكل د.محمد يحيى سالم شدة صوته لامتلاكه أكبر عدد من الصفات القوية التي تكلف جهاز النطق جهداً(٢).

أمّا في قصيدته الرائية فيركز على بؤر صوتية أوضحها (السين) و(الشين) على نحو متقارب في قوله متذكراً فرقة أولاده:

خُرس اللسان كأنّما مستنطقي ... مستنطقٌ طللاً بربعٍ مُقفرِ
أشكو إلى الرحمن فرقة شملنا ... حِقَباً ثلاثاً قد وصلنَ بأشهرِ
يا ليت شعري هل لشعبِ وصالنا ... من شاعبٍ وليومهِ من مبشرِ (٣)

فتلاحق السين مع الشين أوحيا بمدى التمزق الداخلي للشاعر ومايعانيه من فراقهم. كما أن تكثيف حروف المد فيها من ألف المد والياء التي في إشباع حركة حرف الروي عملت على إبطاء الإيقاع الداخلي وهذا ما يتناسب مع مثل هذه القصيدة التي تحمل في طياتها عنصر الحكاية ولاسيما العنصر الحكائي الحزين(٤).

نخلص مما سبق إلى أن الجزيري قد ولع بالتجمعات الصوتية، وأكثر من الأصوات المجهورة مما يدل على رغبته في إيصال صوته لكونها"أوضح في السمع من الأصوات المهموسة"(٥).

وهكذا فقد تواشجت المحسنات البديعية مع التكرار والتجمعات الصوتية لإظهار وإغناء الإيقاع الداخلي في النصوص، والذي بدوره تضافر مع الإيقاع الخارجي راسماً بذلك إيقاعاً متميزاً.

---

(١) ينظر: الأصوات اللغوية، ٧٣.

(٢) ينظر مفهوم القوة والضعف في أصوات العربية، ٥٢ .

(٣) شعر أبي مروان الجزيري، ١٤٠.

(٤) ينظر دير الملاك، ٣٠٨.

(٥) الأصوات اللغوية، ٢٧.

الخاتمة

وصلنا إلى خاتمة البحث لنقف وقفة لاسترجاع وتقرير تلك الشذرات التي استقطبناها فيه إذ عرفنا بأنه شاعر أندلسي له بصمة خاصة، من شعراء القرن الرابع الهجري، تطرق إلى عدة موضوعات في شعره كان من أبرزها شعر السجن ؛ وذلك لما فيه من صدق العاطفة المتمثلة في صدق التجربة.

فمن المبحث الأول الموسوم بـ(الإيقاع الخارجي) استخلصنا أن الجزيري كان موفقاً في اختيار بحوره مع ما تحمله من إيقاع في ثناياها، حيث تميز بالهدوء والتسكين الإيقاعي عندما يتطلب منه الموقف ذلك، وبالسرعة عندما يريد السرعة الإيقاعية، كما جعل من التوازن في بعض الأحيان سمة إيقاعية لأبياته، وأبدع وأجاد الإبداع في استخدامه للتقانات العروضية من زحافات وعلل، مما يؤكد براعته الشعرية. ونظم ببحور شعرية متنوّعة، واتفق عدد النصوص المنظومة على البحور المركبة مع النصوص الواردة على البحور المفردة بثمانية نصوص لكل منها.

هذا وكانت المقطعات طاغية على القصائد في شعره، ومع هذا طوع لها البحور الطويلة وفقاً للتجارب التي مر بها والمعاني التي عبر عنها.

كما كانت ظاهرة التدوير حاضرة في أشعاره وقد وجد غايته فيها سواء أكان من ناحية كسر التكرار لشطري القصيدة؛ ليضيف إلى إيقاعاتها إيقاعات جديدة تثير النص. أم لإبراز خصوصية ذلك النص.أما القوافي فجاءت متلائمة ومنسجمة مع الأبيات ومجملها من الحروف الشائعة والمتوسطة الشيوع في الشعر العربي، كقافية الراء والدال والعين والباء والسين وغيرها.

ونوّع في حركات قوافيه، فكانت الكسرة أكثر الحركات حضوراً؛ وقد يعود ذلك إلى الرقة والحزن في أغلب شعره.

كما نوّع في قوافيه مابين المتراكب والمتواتر والمتدارك وذلك بحسب ما يقتضيه السياق، كما كانت جميع قوافيه مطلقة، ولم نلمس له أي عيب من عيوب القافية إلا التضمين، مما يؤكد قدرته الشعرية وربما يشير إلى تنقيحه للشعر مراراً.

أما المبحث الثاني الذي دار حول (الإيقاع الداخلي) فقد لمسنا ما للجزيري من قدرة على تنويع إيقاعاته الداخلية بين محسنات بديعية وتكرار للحروف والكلمات وتجمعات صوتية. ومن المحسنات التي طوعها لخدمة إيقاعه الشعري: الجناس، وطباق السلب، ورد العجز على الصدر، والسجع والترصيع والتصريع، ومراعاة النظير ومؤدياً كل منها دلالاته المؤثرة.

وعند الوقوف عند التكرارات في شعره لمسنا الآثار التي تحدثها في تقوية بنية الإيقاع، وجذب السامع، وما تضيفه للأبيات من رونق خاص .

كما وجدنا أن الجزيري كان لديه ولع بالتجمعات الصوتية مؤثراً منها تجمعات الحروف المجهورة التي أسهمت في خلق إيقاع متميز لشعره.

هذا وقد تضافر الإيقاع الخارجي مع الداخلي في روابط متواشجة مبرزة التجربة الشعرية التي يبتغيها الشاعر عاكسة أفراحه وآلامه وأحزانه وكل ما يحس به.

قائمة المصادر والمراجع

أولا. الكتب:

- الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر : د. عبد الحميد جيدة، مؤسسة نوفل، بيروت– لبنان ، ط ١ ، ١٩٨٠ م .
- الأدب الأندلسي من الفتح الى سقوط الخلافة: د. احمد هيكل ، دار المعارف بمصر ، ط٧، ١٩٧٩ م .
- الأدب الأندلسي من الفتح حتى سقوط غرناطة(٩٢هـ–٨٩٧هـ):د.منجد مصطفى بهجت، دار الكتب للطباعة والنشر ، جامعة الموصل، (د.ط)، ١٤٠٨هـ–١٩٨٨م.
- الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية : د. مجيد عبد الحميد ناجي ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط ١، ١٤٠٤هـ١٩٨٤م.
- الأصوات اللغوية : د. إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط ٣ ، ١٩٩٩ م .
- الأعلام _ قاموس تراجم: خير الدين الزركلي(١٣٩٦ هـ – ١٩٧٦م) ، دار العلم للملايين، بيروت _ لبنان، ط ١٦ ، ٢٠٠٥ م .
- الإيضاح في علوم البلاغة : الخطيب القزويني(–٧٣٩ هـ)، حققه وعلق عليه وشرحه: د. عبد الحميد هنداوي ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٤٢٥ هـ– ٢٠٠٤ م .
- الإيقاع في الشعر العربي :عبد الرحمن آلوجي ، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ١٩٨٩ م .
- الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة : مصطفى جمال الدين ، مطبعة النعمان، النجف الأشرف ، ط ٢ ، ١٩٧٤ م .
- بغية الملتمس في تاريخ رجال بلد الأندلس علمائها وامرائها وشعرائها وذوي النباهة فيها ممن دخل اليها أو خرج عنها: أحمد بن يحيى بن أحمد بن عميرة الضبي (– ٥٩٩هـ) ، مطبع روخس ، مجريط ، ١٨٨٤م .
- البلاغة فنونها وأفنانها علم البيان والبديع: د. فضل حسن عباس، دار الفرقان للنشر والتوزيع، عمان الأردن ، ط١ ، ١٤٠٧هـ–١٩٨٧م.
- بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة: د.فيصل صالح القصيري ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان– الأردن ، ط١، ١٤٢٦ هـ – ٢٠٠٦ م .
- البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب : ابن عذارى المراكشي(– ٧١٢ هـ)، تحقيق ومراجعة : ج . س . كولان و إ . ليفي بروفنسال ، دار الثقافة ، بيروت– لبنان ، ط ٢ ، ١٩٨٠ م.

- تجربة السجن في الشعر الأندلسي:رشا عبد الله الخطيب، المجمع الثقافي ، أبو ظبي – الإمارات ، ط ١ ، ١٤٢٠ هـ – ١٩٩٩ م .
- جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس : أبوعبد الله الحميدي (–٤٨٨هـ)،الدار المصرية للتأليف والترجمة،(د .ط)، ١٩٦٦ م .
- جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب: د . ماهر مهدي هلال، دار الرشيد للنشر، سلسلة دراسات (١٩٥) ، العراق، (د . ط) ، ١٩٨٠ م .
- جواهر البلاغة :السيد احمد الهاشمي(–١٣٦٢هـ) ،وقدم له:د.يحيى مراد ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط٢، ١٤٢٧ هـ – ٢٠٠٦ م .
- دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر: د.محسن أطيمش ، دار الرشيد للنشر ، العراق ، ط ١ ، ١٩٨٢ م .
- الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة : أبو حسن علي بن بسام الشنتريني(– ٥٤٢ هـ)، تحقيق: د. إحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت – لبنان ، (د . ط) ، ١٣٩٩ هـ – ١٩٧٩ م .
- الروض المعطار في خبر الأقطار (معجم جغرافي) : محمد بن عبد المنعم الحميري(– ٧٢٧ هـ) تحقيق: د.إحسان عباس ، مؤسسة ناصر للثقافة ، طبع على مطبعة دار السراج، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨٠ م .
- السكون المتحرك دراسة في البنية والأسلوب تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجاً ١٩٣٠ م – ١٩٨٠ م : علوي الهاشمي ، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات – دبي ، ط١، ١٩٩٢ م .
- شعر أبي مروان الجزيري الأندلسي :جمعه وحققه : د.احمد عبد القادر صلاحية ، دار المكتبي للطباعة والنشر والتوزيع ، سوريا – دمشق ، ط ١ ، ١٤١٨ هـ – ١٩٩٧م .
- الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه: محمد النويهي، دار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ، (د . ط)،(د . ت).
- عضوية الأداة الشعرية فنية الرسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة:أ.د.محمد صابر عبيد ، مطابع جريدة الصباح ،(د.م)،(د.ط)، ٢٠٠٨ م .
- علم البديع دراسة تاريخية فنية لأصول البلاغة ومسائل البديع : د . بسيوني عبد الفتاح الفيود ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٤٢٥ هـ – ٢٠٠٤ م .
- عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون : د . فوزي خضر ، الناشر مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري ، طباعة شركة سيتي جرافيك ، الكويت، (د.ط)، ٢٠٠٤ م .

- عيار الشعر : محمد بن احمد بن طباطبا العلوي (- ٣٢٢ هـ) ، تحقيق وتعليق : د . محمد زغلول سلام ، توزيع منشأة المعارف بالإسكندرية ، مطبعة التقدم، (د.ط)، (د.ت).
- فن التقطيع الشعري والقافية : د. صفاء خلوصي ، مطابع دار الكتب في بيروت ، ط ٣، ١٩٦٦ م
- في حداثة النص الشعري دراسة نقدية: د . علي جعفر العلاق ، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق – بغداد ، ط ١ ، ١٩٩٠ م .
- في سيمياء الشعر القديم دراسة نظرية وتطبيقية : محمد مفتاح، دار الثقافة، الدار البيضاء– المغرب ، ط١، ١٤٠٣ هـ– ١٩٨٢م.
- في الشعرية : كمال أبو ديب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت – لبنان، ط١ ، ١٩٨٧م.
- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينيات: أ.د.محمد صابر عبيد ، من منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، (د.ط) ، ٢٠٠١ م .
- كتاب الصلة : ابن بشكوال أبي القاسم خلف بن عبد الملك (٤٩٤–٥٧٨ هـ) ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ،القاهرة ،١٩٦٦م.
- كتاب العين : الخليل بن احمد الفراهيدي(– ١٧٥ هـ)، تحقيق ، : د . مهدي المخزومي و د. إبراهيم السامرائي، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية ، (د . ط) ، ١٩٨١ م .
- اللباب في تهذيب الأنساب :عز الدين بن الأثير الجزري(– ٦٣٠ هـ)مكتبة المثنى ، بغداد، (د.ط)، (د.ت).
- لسان العرب المحيط : ابن منظور (– ٧١١ هـ) . اعتنى بتصحيحها : أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي ، دار إحياء التراث العربي – مؤسسة التاريخ العربي ، بيروت – لبنان ، ط ٣ ، ١٤١٩ هـ – ١٩٩٩ م .
- اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد : محمد كنوني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٩٧ م .
- المراثي الشعرية في عصر صدر الإسلام :مقبول بشير النعمة ، دار صادر، بيروت ، ط١، ١٩٩٧ م .
- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : د . عبد الله الطيب المجذوب ، دار الفكر ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٠ م .
- مطمح الأنفس ومسرح التأنس في ملح أهل الأندلس : ابن خاقان، تح: محمد علي شوابكة، دار عمان ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط١ ،١٩٨٣م.
- المعجم الأدبي : جبور عبد النور ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٧٩ م .

- معجم البلاغة العربية:د.بدوي طبانة ، منشورات جامعة طرابلس-كلية التربية ، طرابلس الغرب ، ط ١ ، ١٣٩٥ هـ - ١٩٧٥ م .
- معجم البلدان : ياقوت الحموي(- ٦٢٦ هـ) ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت - لبنان ، (د.ط) ، (د . ت).
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب :مجدي وهبة وكامل المهندس ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨٤ م .
- المعجم الوسيط : قام بإخراجه : د.إبراهيم أنيس وآخرون ، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع ، اسطنبول - تركيا ، دار المعارف ، مصر ، ج ٢ ، ط ٢ ، ١٩٧٢ م .
- المغرب في حلى المغرب: ستة مؤلفين آخرهم علي بن سعيد المغربي (- ٦٨٥هـ) ، تحقيق: د. شوقي ضيف، دار المعارف بمصر ، ط٣ ، ١٩٧٨م .
- مفهوم القوة والضعف في أصوات العربية :د.محمد يحيى سالم الجبوري ، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان ، ط ١ ، ١٤٢٧ هـ - ٢٠٠٦ م .
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء : صنعة أبي الحسن حازم القرطاجني(- ٦٨٤ هـ) ، تقديم وتحقيق : محمد الحبيب ابن الخوجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس ، (د . ط) ، ١٩٦٦ م.
- موسيقى الشعر : د . إبراهيم أنيس ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط ٤ ، ١٩٧٢ م .
- نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب : احمد بن محمد المقري التلمساني (-١٠٤١ هـ) ، تحقيق : د. احسان عباس ، دار صادر ، بيروت ، ١٣٨٨ هـ-١٩٦٨م.
- النقد الأدبي الحديث : د . محمد غنيمي هلال ، دار الثقافة ودار العودة ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٧٣ م .
- نقد الشعر : أبو الفرج قدامة بن جعفر(- ٣٣٧ هـ) ، تحقيق : كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي بمصر ومكتبة المثنى ببغداد ، (د . ط) ١٩٦٣ م .
- الوافي في العروض والقوافي : صنعة الخطيب التبريزي يحيى بن علي (-٥٠٢هـ) ، تحقيق: عمر يحيى و د.فخر الدين قباوة ، نشر وتوزيع المكتبة العربية ، حلب ، ١٣٩٠هـ-١٩٧٠م.

ثانياً : الدوريات

- الإيقاعات الرديفة والإيقاعات البديلة في الشعر العربي رصد لأحوال التكرار وتأصيل العناصر الإيقاع الداخلي : د . مصلح عبد الفتاح النجار وافنان عبد الفتاح النجار ، مجلة جامعة دمشق ، مج ٢٣ ، ع ١ ، ٢٠٠٧ م .
- البنية الصوتية في شعر بدر شاكر السياب قصيدة مدينة السندباد نموذجاً : د . هدى صحناوي ، مجلة جامعة دمشق ، مج ١٧ ، ع ١ ، ٢٠٠١ م.
- السرد وإيقاع القافية في شعر عمر بن أبي ربيعة (القسم الثاني) : د. عبد الله فتحي الظاهر و د. صالح محمد حسن ، مجلة آداب الرافدين ، كلية الآداب ، جامعة الموصل ، ع ٥٠ ، ٢٠٠٨م .
- ظاهرةالإيقاع في الخطاب الشعري : د . محمد فتوح احمد ، مجلة البيان ، الكويت ، ع ٢٨٨ ، ١٩٩٠م.
- لامية المتنبي مالنا كلنا جو يا رسول (قراءة إيقاعية) : د . بشرى البستاني ، مجلة آداب الرافدين ، كلية الآداب ، جامعة الموصل ، ٢٠٠٢ م .

ثالثاً : الرسائل الجامعية

- الإيقاع في شعر شاذل طاقة : شروق خليل إسماعيل ذنون الإمام ، (رسالة ماجستير) ، بإشراف : أ. د. عبد الستار عبد الله البدراني، كلية التربية ، جامعة الموصل ، ٢٠٠٢ م.
- الرثاء في شعر هذيل دراسة فنية : احمد يعقوب عطا الله غثوان ، (رسالة ماجستير) ، بإشراف، د. بتول حمدي البستاني ، كلية الآداب، جامعة الموصل، ٢٠٠٧ م .
- السجع القرآني دراسة أسلوبية : هدى عطية عبد الغفار ، (رسالة ماجستير)، بإشراف : أ. د. محمد عبد المطلب، أ . د . عاطف جودة نصر ، كلية الآداب ، جامعة عين شمس ، ٢٠٠١ م .

رابعاً : عن الانترنيت

- ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي ، (دراسة أسلوبية) : د . زهير احمد منصور ، موقع : www.dahsha.com/uploads/takrarshabi.doc